NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08228671 1

Forschungen zur Geschichte Mannheim
und der Pfalz

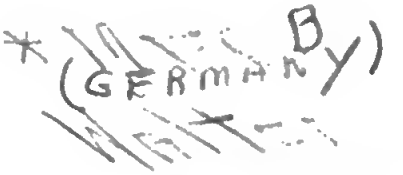
Geschichte

des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe

von

Dr. Friedrich Walter

Leipzig



Digitized by Google

Forſchungen zur Geſchichte Mannheims und der Pfalz

Herausgegeben
vom
Mannheimer Altertumsverein

I.

Geſchichte des Theaters und der Muſik am kurpfälziſchen Hofe

von
Dr. Friedrich Walter

Leipzig
Verlag von Breitkopf & Härtel
1898

Geſchichte des Theaters und der Muſik am kurpfälziſchen Hofe

von

Dr. Friedrich Walter

Leipzig
Verlag von Breitkopf & Härtel
1898

12422
Lenox and

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Großherzog Friedrich von Baden

in ehrfurchtsvoller Ergebenheit und Dankbarkeit
unterthänigst gewidmet

vom

Vorstand des Mannheimer Altertums-Vereins

Digitized by Google

Das vorliegende Werk verdankt seine Entstehung der Anregung des Herrn Friedrich Bertheau in Zürich, eines geborenen Mannheimers, der seine Anhänglichkeit an die alte Heimat durch hochsinnige Stiftungen für die Öffentliche Bibliothek, für das Gymnasium, dessen Schüler er war, und für den Altertums-Verein, dessen Ehrenmitglied er ist, bethätigt hat.

Derselbe hat vor zwei Jahren den Wunsch ausgesprochen, unser Verein möge die Abfassung von eingehenderen Darstellungen aus der Geschichte Mannheims veranlassen, und uns zugleich eine namhafte Summe überwiesen, die zu Schriftstellerhonoraren verwendet werden sollte.

In der Hoffnung, daß dies schöne Beispiel treuer vaterländischer Gesinnung nicht vereinzelt bleiben möge, hat der unterzeichnete Vorstand die Herausgabe einer Reihenfolge von „Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz" beschlossen, die in zwangloser Weise erscheinen werden.

Der hier vorliegende erste Band berichtet in seinem größeren und wichtigeren Teile von einer Glanz- und Blütezeit unserer Stadt, deren jähes Entschwinden von unsern Vorvätern einst bitter beklagt wurde, auf die jedoch das heutige Geschlecht nicht ohne Stolz, aber ohne Wehmut zurückschaut. Aus eigener Kraft und auf gesünderer Grundlage hat sich Mannheim zu neuer Blüte entfaltet.

Möge es für unser Unternehmen, das der Liebe zur Heimat entsprungen und dieser geweiht ist, eine gute Vorbedeutung sein, daß wir es beginnen dürfen mit einer Widmung an den allverehrten und geliebten Landesherrn, dessen weise und wohlwollende Fürsorge unserer Stadt zum Segen geworden ist, der um die Pflege von Kunst und Wissenschaft Sich in hohem Grade verdient gemacht hat, und dem auch unser Verein für vielfache, huldreiche Förderung zu ehrfurchtsvollem Danke verpflichtet ist!

Mannheim, im Mai 1898.

Der Vorstand
des Mannheimer Altertums-Vereins.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Von den ersten Anfängen bis zur Zeit Karl Philipps . . . 7

1. Musik und Theater am Heidelberger Hofe 9
2. Die Neuburger. Anfänge der großen Oper in Düsseldorf 47
3. Die Zeit Karl Philipps 71

II. Die Blütezeit unter Karl Theodor 93

1. Karl Theodor, sein Hof und die erste Zeit seiner Hofoper 95
2. Die Mannheimer Oper unter Holzbauers Einfluß 121
3. Die Jahre der Vielseitigkeit des Mannheimer Opernrepertoires . . 133
4. Die komische Oper 144
5. Ballet und Balletpantomime 159
6. Die Ausstattung der Opern 172
7. Die Kirchenmusik, Georg Joseph Vogler 180
8. Die Intendanten der Hofmusik. Besoldung, soziale Stellung und Dienst der Mitglieder 199
9. Das Orchesterpersonal 207
10. Das Gesangspersonal 227
11. Französische Einflüsse und die französische Komödie 240
12. Nationale Tendenzen und das deutsche Schauspiel 250
13. Deutsche Opern 277
14. Mozart in Mannheim. Der Wegzug des Hofes 304

Anhang

Anmerkungen 319
Beilage 1: Holzbauers Selbstbiographie 356
Beilage 2: Chronologisches Verzeichnis der Opern u. s. w. 362
Beilage 3: Alphabetisches Verzeichnis der Mitglieder der Hofmusik 368
Register (Personen-Verzeichnis) 373

Abbildungen

1. Abbildung der ersten Scene des L. Begerschen Stückes „Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit," aufgef. Febr. 1684 im Heidelberger Schlosse; nach einem Stich von Joh. Ulr. Kraus.
2. Abbildung des Naturtheaters im kurf. Schloßgarten zu Schwetzingen; nach einem Stich von Egidius Verhelst.
3. Grundriß und Aufriß des 1741 erbauten und 1795 durch Bombardement zerstörten kurf. Opernhauses im linken Schloßflügel zu Mannheim (vgl. S. 84 ff. u. 104).

Einleitung.

Eine Geſchichte des Theaters und der Muſik am kurpfälziſchen Hofe war ſchon längſt Bedürfnis, beſonders im Hinblick auf die Glanzzeit der Mannheimer Oper im 18. Jahrhundert. Daß dieſe Arbeit nicht ſchon früher, längſt von anderen in Angriff genommen wurde, iſt begründet durch das außerordentlich lückenhafte und verſprengte Quellenmaterial. Während ſich für die anderen Muſikcentren jener Zeit: Berlin, Wien, Dresden, Stuttgart u. ſ. w. das archivaliſche und muſikaliſche Material faſt unverſehrt erhalten hat und den Bearbeitern ein Schöpfen aus reich und kräftig fließenden Quellen ermöglichte, haben ſich für die Geſchichte der Mannheimer Hofoper, wie überhaupt für die Geſchichte des Theaters und der Muſik am kurpfälziſchen Hofe nur kümmerliche und ſpärliche Reſte der Adminiſtrativakten bezw. der Muſikalienbeſtände erhalten. Die große Maſſe der Akten und des Bibliothekfundus für Opern- und Schauſpielaufführungen ſcheint unwiederbringlich verloren, vielleicht verbrannt oder in alle vier Winde verſchleudert zu ſein, jedenfalls war ſie nirgends aufzufinden oder nachzuweiſen. Ins Karlsruher Generallandesarchiv haben ſich einige Reſte von Perſonalakten hinübergerettet, in die Mannheimer Theaterbibliothek einige Reſte von Partituren alter Mannheimer Opern.

Es handelte ſich alſo um ein mühſames Zuſammenſuchen und Aufſpüren, was viel Zeit und viel Arbeit koſtete. Es galt bei dem Mangel direkter, authentiſcher Quellen andere zu erſchließen, die für ſie Erſatz bieten konnten. Es galt, aus alten, nirgends in einer vollſtändigen Serie erhaltenen kurpfälziſchen Hofkalendern die Sänger- und Orcheſterliſten zu rekonſtruieren, ſie aus den Reſten der noch exiſtierenden Perſonalakten zu ergänzen, aus einer Reihe teils in Mannheim, Heidelberg und München befindlicher Textbücher von Opern, Oratorien u. ſ. w. die Aufführungen feſtzuſtellen, zeitgenöſſiſche Beurteilungen in Briefſtellen und Memoirennotizen anzuſchließen und auf dieſem nach vielerlei Schwierigkeiten geebneten Grunde ein Bild des reichentwickelten

und vielbewunderten musikalischen und theatralischen Lebens im kurfürstlichen Mannheim zu geben. Das Jahr 1778 bildet den Zielpunkt für diese Untersuchungen. Mit diesem Jahre hörte der kurpfälzische Hof auf zu existieren; infolge der Vereinigung Baierns mit der Pfalz und der Verlegung der Residenz nach München gab es von da an nur noch einen kurpfalzbairischen Hof. Oper, Schauspiel und Ballet folgten Karl Theodor nach München; Mannheims Residenzherrlichkeit, seine musikalische Glanzzeit war zu Ende.

Das Jahr 1778 ist der Beginn einer neuen Periode in Mannheims Theatergeschichte, es ist das Stiftungsjahr der Dalbergbühne. Diese Periode, in deren Eingangshalle die Namen Schiller, Iffland und Dalberg verzeichnet stehen, ist durch eine Reihe von Werken dem deutschen Volke bekannt geworden. Die Zeit vor 1778 lag fast völlig im Dunkel.[1] Vorliegendes Buch sucht sie darzustellen, und zwar bildet die Glanzzeit des Mannheimer Musik- und Theaterlebens unter Karl Theodors Regierung bis 1778 den Hauptteil dieser Darstellung.

Eine Beschränkung auf diese Zeit, die anfänglich geplant war, konnte nicht stattfinden. Es mußte auf die Zeit Karl Philipps, auf die Düsseldorfer und die Heidelberger Zeit zurückgegangen werden, nur so konnte die Entwicklung von ihren Anfängen bis zu ihrer Blüte klar überschaut werden. Ursprünglich sollte diese Vorbereitungszeit von den ersten Anfängen des Musik- und Theaterwesens am Heidelberger Hofe bis zum Tode Karl Philipps in einer kurzen Einleitung zusammengefaßt werden, aber da im Laufe der Arbeit gerade für diese Partie des Buches eine Fülle interessanter, noch nirgends zusammengestellter und teilweise neuer Nachrichten zufloß, so entstanden daraus drei selbständige Kapitel, und das Thema erweiterte sich zu einer Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen (nicht mehr ausschließlich am Mannheimer) Hofe.

Die Arbeit bedarf nachsichtsvoller Beurteilung, da sie den ersten Versuch darstellt, dies Thema im Zusammenhang und so vollständig als irgend möglich zu behandeln, da ferner die Natur der zu Gebote stehenden Quellen eine gewisse Ungleichheit, die in einzelnen Teilen vielleicht auffallen wird, erklärt. Sie giebt die Grundlage und vielleicht auch die Anregung zu monographischen Detailforschungen, für die sich eine Reihe von Themen ergeben: z. B. die Symphonie der Mannheimer Komponistenschule, das Drama am Hofe Karl Ludwigs u. s. w.

Neben dem ungleichen Charakter hat auch der hie und da etwas mosaikartige Charakter des Werkes die Entschuldigung der Quellenverhältnisse für sich. Aus kleinen und kleinsten Steinchen mußte

dies Bild zusammengesetzt werden, und der Verfasser ist zufrieden, wenn man ihm zugesteht, daß ihm bei dieser Geduldsarbeit, an deren Vollendung er Lust und Liebe gewendet, gelungen ist, dem Bilde Leben, Farbe und eine gewisse Einheitlichkeit zu geben. Er hofft, daß ihm bei dem schwierigen Geschäft des Materialsammelns keine wesentlichen Details zur Ausgestaltung des Bildes entgangen sind.

Dies Buch wendet sich an einen Leserkreis, der über die Zahl der Fachgelehrten und die Gruppe der aus lokalen Gründen Interessierten hinausgeht. Von Anfang an war daher maßgebend, daß das Werk seiner nächsten Bestimmung entsprechend bei strengwissenschaftlicher Grundlage einen gewissen populären Charakter zu tragen habe, der es dem Interesse des gebildeten Laien zugänglich machen sollte. Aus diesem Grunde waren Abschweifungen und Bemerkungen allgemeiner Art nötig, in denen der Kenner natürlich nichts Neues findet. Aus demselben Grunde wurde der ganze wissenschaftlich-bibliographische Apparat in den Anhang verwiesen.

Daneben war für die Anlage des Ganzen, für die Anordnung wie für die Behandlung des Stoffes ein weitgefaßter kulturhistorischer Gesichtspunkt maßgebend. Die allgemeine kultur- und kunstgeschichtliche Entwicklung mehrerer Jahrhunderte soll sich darin wiederspiegeln. Namentlich für die Periode Karl Theodors kam es darauf an, ein Kulturbild des Zeitalters zu geben, natürlich mit steter Beziehung auf Theater und Musik. Die Persönlichkeiten und die Zeitverhältnisse, das Zusammenwirken der beteiligten Faktoren mit ihren Eigentümlichkeiten — das alles muß vor unserem Auge deutlich werden, wenn wir uns auf spezielle Gebiete kulturgeschichtlicher Forschung begeben. Die klare Erkenntnis kunstgeschichtlicher Entwicklung ist dadurch bedingt; wir müssen das kennen lernen, was man mit dem Modewort Milieu bezeichnet. Urteile der Zeitgenossen können diesen Zwecken in erster Linie dienen, darum sind sie — häufig im Wortlaut — in weitem Umfang beigezogen worden.

Die theater- und musikgeschichtliche Entwicklung, die dieses Buch zu schildern versucht, findet ihren Ziel- und Konzentrationspunkt am Hofe zu Mannheim.

Mannheim hat in den drei Jahrhunderten seines Bestehens als Stadt dreimal seine Physiognomie von Grund aus geändert. Aus dem armseligen Fischer- und Bauerndorf Mannheim machte Kurfürst Friedrich IV. einen Waffenplatz, eine Festungsstadt, die er mit zahlreichen Privilegien ausstattete. Der Charakter einer strategisch wichtigen und exponiert gelegenen Festungsstadt hatte für Mannheim viel Unglück,

Belagerungsnot und Zerstörungsgreuel im Gefolge. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts wurden dadurch schwere Stürme über die Stadt heraufbeschworen. Das achtzehnte Jahrhundert verwandelte Mannheim, ohne seinen Festungscharakter ganz zu beseitigen, in eine Residenzstadt, in der künstlich geschaffener Glanz und ein üppiges Hofleben nach französischem Vorbild einzog. Das Mannheim des achtzehnten Jahrhunderts war eine Kunststadt von europäischem Ruf; aber es war nur eine Schöpfung fürstlicher Gunst und fürstlicher Prachtliebe. So kam es, daß ihm der Wegzug des Hofes nach München im Jahre 1778 den Todesstoß zu versetzen schien. Aber neue Tage ruhmvollen Ansehens in der Kunstwelt warteten seiner, als Dalberg die Leitung des Nationaltheaters übernahm, durch dessen Erhaltung der verödeten Stadt neue Existenzquellen erschlossen wurden.

Die Blüte des Nationaltheaters unter Dalbergs und Ifflands Leitung schwand schnell dahin — aber sie hinterließ triebkräftige Keime für die Zukunft. Schwere Zeiten politischer und sozialer Not folgten; Krieg und Belagerung brachen über Mannheim herein. Mannheim war auf seine eigene Kraft angewiesen. Es mußte zeigen, ob sein Bürgertum, sein kommunales Dasein lebenskräftig genug war, um jene Zeiten zu überwinden und in selbständiger Entwicklung zu erstarken. Diese Kraft mußte langsam erst errungen werden.

Mehr als die Hälfte unseres Jahrhunderts ging darüber hin, bis Mannheim seinen neuen Charakter auszuprägen vermochte, den Charakter als Handelsstadt, dem es seine moderne Blüte verdankt. Die verkehrstechnischen Fortschritte und die gesicherte Existenz unter der Regierung des badischen Fürstenhauses verhalfen ihm dazu. Schon in den ersten Stadtprivilegien von 1607 war von der günstigen Lage Mannheims als Kaufhandelsplatz die Rede, aber ihre Nutzbarmachung war erst der neusten Zeit vorbehalten. Bereits 1736 hatte Kurfürst Karl Philipp Mannheim zur Handelsstadt erklärt und mit dem Bau eines Kaufhauses begonnen; er wie sein Nachfolger Karl Theodor suchte Handel und Industrie in Bewegung zu bringen, aber ohne nennenswerte Resultate. Die merkantile Nutzbarmachung der günstigen Lage Mannheims an Rhein und Neckar, worauf schon 1766 Colini, eines der hervorragendsten Mitglieder der kurpfälzischen Akademie, hingewiesen hatte, brauchte zu ihrer Verwirklichung mehr als ein Jahrhundert. Erst die Beseitigung der Zollschranken, der Aufschwung des Verkehrswesen und die nationale Einigung haben es im Verein mit kräftig erwachter Bürgerenergie vermocht, Mannheim zur reichen, geschäftigen Handels- und Industriestadt, zu dem Mittelpunkt des

ſüddeutſchen Handelsverkehrs zu erheben. Aus der kleinen Wittelsbacherreſidenz, aus der unbedeutenden Landſtadt, die bei dem zweihundertjährigen Jubiläum ihrer Gründung (1806) kaum 18000 Einwohner zählte, iſt heute eine Großſtadt von über 100000 Einwohnern geworden, die in mächtigem Aufblühen begriffen iſt, emporgetragen von dem Fleiß und der ſelbſtbewußten Kraft ihrer Bürger, geſchützt und geſtützt durch die einſichtsvolle und wohlwollende Landesregierung eines edlen Fürſten.

Aber wie im 18. Jahrhundert die Reſidenzſtadt noch den Charakter der Feſtungsſtadt bewahrt hatte, ſo hat ſich heute die Handelsſtadt trotz der Haſt der Geſchäfte des Tages den Charakter der Kunſtſtadt nicht rauben laſſen. Noch immer ruht der Abglanz einer ruhmvollen künſtleriſchen Vergangenheit auf Mannheim, und das Intereſſe für künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Beſtrebungen iſt in weiten Kreiſen trotz des Vorwiegens geſchäftlicher Intereſſen rege geblieben und wird ſicherlich auch weiterhin gepflegt werden.

I.

Von den ersten Anfängen bis zur Zeit Karl Philipps.

1.

Muſik und Theater am Heidelberger Hofe.

Als der Baiernherzog Ludwig I. aus dem Hauſe Wittelsbach im Jahre 1214 mit der rheiniſchen Pfalzgrafſchaft belehnt wurde, war ein wichtiger Abſchnitt in der Geſchichte des pfälziſchen Landes eingetreten. Die Wittelsbacher wurden nun Jahrhunderte lang maßgebend für die Geſchicke der geſegneten Landſtriche an Rhein und Neckar. Mit der endgültigen Abſonderung der rheinpfälziſchen Beſitzungen von den übrigen Wittelsbacher Landen (durch den Vertrag von Pavia 1329) wurde die Rheinpfalz ein ſelbſtändiges Territorium des Reiches, das an Macht und Bedeutung im Lauf der Jahrhunderte zunahm und erſt durch Karl Theodors bairiſche Erbſchaft nach dem Ausſterben der bairiſchen Wittelsbacher (30. Dezember 1777) wieder mit Baiern vereinigt wurde. Heidelberg wurde der Stammſitz der pfälziſchen Linie, die mit dem Pfalzgrafentitel die Kurfürſtenwürde vereinigte, und es blieb ungefähr ein halbes Jahrtauſend lang der politiſche und geiſtige Mittelpunkt des Landes. An dem Ufer des Neckars, auf dem Jettenbühel erhoben ſich die Mauern und Türme des pfalzgräflichen Reſidenzſchloſſes, mit deſſen Anlage bereits Rudolf I. am Ende des dreizehnten Jahrhunderts begonnen haben ſoll. In jahrhundertelanger Bauthätigkeit wurde es zu einem der herrlichſten Fürſtenſchlöſſer erweitert; Gothik und Renaiſſance reihten ſich in ſeinen einzelnen Teilen nebeneinander als Zeugen des wechſelnden Kunſtgeſchmackes.

Kein Wunder, daß an einem Hofe, an dem die Kunſt, wie uns die Ruinen des Heidelberger Schloſſes aus vielhundertjähriger Erinnerung erzählen, ſo reiche Pflege und bei den Herrſchern ſo viel Verſtändnis und Liebe fand, auch andere Zweige künſtleriſcher Bethätigung früh in Aufnahme und zur Blüte kamen. Haben doch zu aller Zeit die

Wittelsbacher Kunst und Wissenschaft aufs nachdrücklichste und erfolgreichste unterstützt.[1] Die 1386 begründete Universität Heidelberg versammelte Männer der Wissenschaft von europäischer Bedeutung in der schönen Neckarstadt.

Früh schon hielt die Musik ihren Einzug am Heidelberger Hofe. Minnesinger und fahrende Spielleute machten hier gerne Rast, der wandernde Dichter Michel Behaim fand hier unter Friedrich I. eine gastliche Stätte.[2] Die Anfänge einer kurpfälzischen Hofkapelle liegen um mehr als ein halbes Jahrtausend zurück. Die „Sängerei", die Kurfürst Ruprecht I. im Jahre 1346 im St. Jacobsstift am Friesenberg einrichtete, soll die erste in Deutschland gewesen sein. Der Papst stattete sie mit reichen Einkünften aus (350 Dukaten jährlich). Hier hatten die kurfürstlichen Hofsänger ihre gemeinsame Wohnung. Im Jahr 1389, nach Begründung der Universität wurde das vergrößerte St. Jacobsstift wieder den Cisterziensermönchen übergeben und 1394 als Collegium Jacobiticum der Universität incorporiert. Als Lokal der Sängerei erscheint 1488 und 1588 ein Haus im oberen Kaltenthal zu Heidelberg.[3]

Als König Sigismund im September 1414 seinen feierlichen Einzug in Heidelberg hielt, gingen ihm Klerus, Volk und Universität entgegen. Am Petersthor begrüßten ihn die „cantores" d. h. die Kapellsänger des Kurfürsten mit dem Gesang: „Advenisti desiderabilis" und begleiteten ihn unter dem weiteren Gesang: „Justum deduxit dominus per vias rectas" an die heil. Geistkirche.[4]

Einige Namen von Kapellmitgliedern dieser Zeit sind aus den Matrikelbüchern der Universität nachzuweisen: so wurde 1406 immatrikuliert: der Speierer Vikar Nicolaus Beabronner aus München, der als „cantor domini regis", Sänger des Königs Ruprecht von der Pfalz, eingetragen ist; als „cantor ducis", herzoglicher Sänger, ist 1434 der aus Friedberg stammende Kleriker Nicolaus Wanebach eingezeichnet, und 1416 die 4 „chorales" (Choralsänger) Heinrich Wigel aus Mosbach, Leonhard Ernfert aus Würzburg, Johannes Richardi aus Ambelbach und Johannes Sydenstricker aus Worms.

Friedrich der Siegreiche, der viel Sinn für Musik und Dichtung hatte und sich durch den Gesang der schönen „Hofjungfer" Clara Dettin aus Augsburg so sehr entzücken ließ, daß er sie zu seinem Weibe machte, hatte ebenfalls eine Hofkapelle in seinen Diensten. An seiner 1467 umgebauten und neuausgestatteten Schloßkapelle war eine Anzahl von Kirchensängern (cantores) engagiert, die nach einer Bulle des Papstes Sixtus IV. von 1473 im Genuß von Pfründen waren.

Die nächste sichere Kunde von dieser Hofsängerei haben wir aus der Regierungszeit seines Neffen und Nachfolgers, des Kurfürsten Philipp (1476—1508). Seine Kapelle war gebildet aus Sängerknaben und Gesellen, die unter der Leitung des Sängermeisters Johannes Sust (auch Johann von Soest) standen. In einem der pfälzischen Kopialbücher des Großh. Generallandesarchivs in Karlsruhe ist die „Ordnung", der sich diese Kapellmitglieder zu unterwerfen hatten, erhalten.[1] Der Sängermeister hatte die Sängerknaben, wie es in dieser Ordnung heißt, zu ziehen und zu lehren, „er soll sie auch dazu halten, daß sie zu allen Ämtern, die in unsrer Kapelle gesungen werden, gegenwärtig seien, und was da gesungen werden soll, daß sie das wohl können und vor übersungen haben, auf daß kein Confuse da geschehe." Ebenso soll er über die Gesellen wachen und mit ihnen alles durchgehen, wenn etwas Neues zu singen ist, oder wenn sie an fremden Orten singen. Der Kurfürst befiehlt ihnen allen, einträchtig miteinander zu leben und gute Gesellen zu sein, und er wünscht von ihren Vorträgen, sie sollen sein „Gott zu Lob und daß wir des auch Ehre haben." Diese Kapelle bestand nur aus Sängern und diente ausschließlich religiösen Zwecken.

Der Sängermeister Johann von Soest (Johannes de Suzato) hat sich auch schriftstellerisch versucht. Die Heidelberger Universitätsbibliothek besitzt von ihm die Handschrift einer 1470 vollendeten Reimchronik, welche die Schicksale der Markgräfin Margaretha von Limburg und ihres Bruders Heinrich behandelt.[2] In den Schlußversen nennt sich der Verfasser: Johannes Sust, Singermeister des Herzogs Philipp. Die Handschrift, ein umfangreicher Foliant, wurde vom Verfasser dem jungen Pfalzgrafen Philipp gewidmet. Ein gemaltes Bild mit der Jahreszahl 1480 stellt die Überreichung des Werkes an den Pfalzgrafen dar: Johannes Sust kniet vor diesem und reicht ihm sein Werk hin; er trägt ein langes, schwarzes Gewand mit Goldfransen.

Der erste Organist am kurpfälzischen Hofe, von dem wir Kunde haben, ist Arnold Schlick im Anfang des 16. Jahrhunderts, der bezüglich seiner kompositorischen und musiktheoretischen Leistungen als einer der ersten seiner Zeit bezeichnet werden muß.[3] Er war blind, soll ein Böhme von Geburt gewesen sein und muß ungefähr in der Zeit zwischen 1450 und 1460 geboren sein, da 1512 bereits ein erwachsener Sohn von ihm erwähnt wird. Er gab 1511 ein Lehrbuch des Orgelspiels heraus, das sich betitelt „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgel halten oder

machen lassen, hochnützlich . . .“ In diesem Werke, das sich nur in einem einzigen Exemplar erhalten hat, bespricht er in zehn Kapiteln den Bau der Orgel, die Register, Mixturen u. s. w. mit vielen interessanten Bemerkungen über damalige Musikbethätigung. Bezüglich der Stimmung der Orgel fordert er, man solle die Quinten temperiert stimmen, nur so könne man eine genügend reine Orgelstimmung herbeiführen. Er ist mit dieser Stimmungsmethode, die er weitläufig erklärt, über 200 Jahre seiner Zeit vorausgeeilt, denn erst viel später kam man auf die von ihm vorgeschlagene und heute noch gebräuchliche temperierte Stimmung für Orgel- und Klavierinstrumente zurück, ohne sich aber dieses ihres Urhebers zu erinnern. Orgel- und Liedkompositionen Schlicks finden sich in seinem 1512 gedruckten Werke „Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein off die orgeln und lauten.“ Es ist das älteste bekannte Buch dieser Art. Schlicks Orgelsätze, die sich als Bearbeitungen von geistlichen Chorgesängen darstellen, sind edel und einheitlich gehalten, sie werden als das Beste bezeichnet, was wir aus jener Zeit besitzen. Fünfzehn deutsche Lieder für eine Singstimme mit Lautenbegleitung, bezw. Lautenstücke sind angehängt, „ein teil mit zweien stimmen zu zwicken und die drit zu singen, etlich on gesangk mit dreien.“ Strenggenommen sind die Lieder mehrstimmige Vokalsätze; die Melodie ist im Tenor, während die übrigen Stimmen hierzu im freien einfachen Kontrapunkt gesetzt sind. Der Sänger wählte die für ihn passende Stimme und spielte („zwickte“) die übrigen auf der Laute. Es zeigen sich also hier bemerkenswerte erste Versuche, von dem bisher ausschließlich gepflegten mehrstimmigen Gesang zum Sologesang zurückzukehren, eine Wandlung, die sich erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts vollzog. Auf dem Titelblatt seines Spiegels der Orgelmacher und Organisten giebt Arnold Schlick die Abbildung eines Orgelchores mit ausübenden Musikern. Der Gesangschor besteht aus drei Knaben und zwei Männern, ein Holzbläser in geistlichem Ornat steht dabei (der wahrscheinlich den Cantus firmus zu unterstützen hat), und an der Orgel sitzt eine Frau, die wohl als ideale Personifikation des Orgelspiels zu denken ist.[1]

Aus der Regierungszeit Ludwigs V. (1508—1544) stammt die älteste, uns bekannt gewordene Anstellungsurkunde eines kurpfälzischen Hofsängers. Sie gehört ins Jahr 1527 und ist in einem der jetzt im Karlsruher Archiv befindlichen pfälzischen Kopialbücher erhalten.[2] Der Kurfürst erklärt in dieser Urkunde (die man im Anhange wortgetreu wiedergegeben findet), daß er den Sänger Leodegarius auf sechs Jahre als Bassisten in seine Kapelle aufgenommen habe gegen

eine Jahresbeſoldung von 30 Gulden, 10 Malter Korn, ½ Fuder Wein und 1 Hofkleid, wie es die anderen ſeinesgleichen bekommen ſollen. Er verpflichtet ſich eidlich, ſeinem Herrn treu zu dienen, in der Kapelle, oder wo es ihm ſonſt befohlen wird, fleißig zu ſingen, dem Sängermeiſter in allem, was den Geſang betrifft, Gehorſam zu leiſten, immer rechtzeitig zur Stelle zu ſein, keine Meſſe, keine Vesper und kein Salve zu verſäumen, richtig zu ſingen und Niemand irre zu machen, Frieden mit ſeinen Gefährten zu halten und ohne Erlaubnis des Kurfürſten ſich nicht zu entfernen.

Bei Veranſtaltungen weltlicher Art ſpielte die Muſik noch eine ganz untergeordnete Rolle. Ein paar Feldtrompeter und Heerpauker genügten der damaligen Zeit noch vollſtändig als Feſtorcheſter. Bei Jagden, Armbruſtſchießen und den Turnieren, die ſich als galante Ritterſpiele erhalten hatten, traten ſie in Thätigkeit. Große Trinkgelage bildeten den Höhepunkt dieſer höfiſchen Feſte des verſinkenden Mittelalters auch am Heidelberger Hofe. Als Kurfürſt Ludwig V. mit ſeinen Angehörigen und anderen Fürſten im Jahre 1517 dem gegen das unmäßige Trinken geſtifteten Orden des heiligen Chriſtoph beitrat, verpflichtete er ſich förmlich, den Luxus ſeiner Trompeter, Schalksnarren, Sänger und Spielleute einzuſchränken.[1]

In dieſer Zeit verſchaffte das deutſche Lied der weltlichen Muſik geſteigerte Bedeutung. Unter Ludwigs V. Regierung lebte als Sänger und Kapellmeiſter ein Komponiſt am Heidelberger Hofe, deſſen deutſche und lateiniſche Lieder ihn den Beſten ſeines Zeitalters beigeſellen: Lorenz Lemlin (auch Lemblin, Lemblein), keineswegs ein Belgier von Geburt, wie Fétis fabelt, ſondern aus Eichſtätt ſtammend, wie ſein am 7. April 1513 im Matrikelbuch der Univerſität Heidelberg vollzogener Eintrag bezeugt. Von ſeinen einfach ſtimmungsvollen und deutſch gemütvollen, mehrſtimmigen deutſchen Liedern hebt Robert Eitner, dem wir genauere Kunde über die Liederkomponiſten des 16. und 17. Jahrhunderts verdanken,[2] ein Kuckucks-lied hervor: „Der Gutzgauch auf dem Zaune ſaß", „in dem die zwei mittleren Discantſtimmen ſich abwechſelnd fortwährend „Guckuck" zurufen, während der Tenor die Volksweiſe ſingt und die übrigen drei Stimmen ſich kontrapunktierend und begleitend beteiligen." Dieſes Lied ſteht ebenſo wie eine Reihe anderer Lieder Lemlins in Georg Forſters großer, um die Mitte des 16. Jahrhunderts in 5 Teilen erſchienenen Liederſammlung „Ein Außzug guter alter und neuer Teutſchen liedlein, einer rechten Teutſchen Art, auff allerley Inſtrumenten zu brauchen, außerleſen." Georg Forſter, der als Arzt 1568 ſtarb, gehörte einem bemerkenswerten

Kreiſe junger Komponiſten an, den Lemlin († vor 1549) in Heidelberg um ſich verſammelte. Er nennt von ihnen in der Vorrede zum dritten Teil ſeiner Liederſammlung (1549): Kaspar Othmayr, Stefan Zierler und Jobſt von Brant, Hauptmann von Waldſachſen.

Forſter war mit Jobſt von Brant in der Kantorei des Kurfürſten Ludwig V. in Heidelberg aufgezogen und, wie es in jener Vorrede heißt, „von unſerm frommen Präceptoren und Komponiſten Laurentio Lemlin, des ſeligen Kurfürſten Singer- oder Kapellmeiſter inſtituiert worden." Forſter erwarb ſich durch die „beſondere Annehmlichkeit" ſeiner Stimme die Gnade des Kurfürſten, der ihn ſtudieren ließ. Merkwürdigerweiſe findet ſich aber ſein Name nicht in den Matrikelbüchern der Univerſität Heidelberg, wohl aber ein Chriſtoforus Forſter aus Amberg, deſſen Eintrag das Datum: 23. Auguſt 1537 trägt. Forſters Freund wurde als „Jodocus de Branth ex Walthershofen nobili prosapia, dioec. Ratisb." am 11. Juli 1529 in Heidelberg immatrikuliert.

Aus Georg Forſters weiterem Leben, das er zwiſchen den Aufgaben des Arztes und des Komponiſten teilte, und das ihn hauptſächlich nach Wittenberg und Nürnberg führte, muß noch hervorgehoben werden, daß er als Leibarzt des Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken deſſen Feldzüge mitmachte. Luther hielt übrigens viel von ihm und ließ ſich von ihm Pſalmen und Bibelſtellen komponieren. Eitner urteilt von Forſters Kompoſitionen: ſie ſeien nicht ohne kontrapunktiſche Kenntniſſe geſchrieben, die Stimmen ſeien fließend und ſatzgerecht behandelt, ſo daß er ſich ſeinen Zeitgenoſſen mit vollem Recht als ebenbürtiger Künſtler anſchließen könne.

Auch Forſters Jugend- und Univerſitätsfreund Jobſt von Brant, den Forſter (1556) einen „feinen, lieblichen teutſchen Komponiſten" nennt, hat ſich durch fließend und wohlklingend geſetzte Lieder bekannt gemacht. Der bedeutendſte aus der Lemlinſche Schule war Kaspar Othmayr (oder Othmar, wie ſein im März 1533 an der Univerſität Heidelberg erfolgter Matrikeleintrag lautet); er ſtammte aus Amberg (geb. 1515) wie ſein Freund Georg Forſter, der ihn als einen „derzeit weitberühmten Komponiſten" hervorhebt. Bei ſeiner Promotion 1535 wird er als Muſikus des Kurfürſten bezeichnet. Er verließ ſpäter ſeine Heidelberger Stelle und begegnet 1545 als Rektor der Kloſterſchule in Heilsbronn, 1547 als Kanonikus zu St. Gumprecht in Ansbach, 1548 als Propſt ebendaſelbſt. Er ſtarb 1553 in Nürnberg und wurde in der Kirche z. heil. Kreuz in Ansbach begraben. Von ſeinen Kompoſitionen hat ſich nur weniges in einigen äußerſt ſeltenen Drucken erhalten. Eitner

meint, er sei von den Zeitgenossen überschätzt worden, denn ernst, fast düster habe er selbst die heitersten Texte behandelt, seine Harmonie sei hart, steif und monoton. In seinem fünfstimmigen Werk Tomus I. Symbolorum, welches 1547 in Heilbronn im Druck erschien, hat er versucht, den Text zu Wappenschilden und Devisen deutscher Fürsten zu komponieren!

Stefan Zierler, ebenfalls ein Studienfreund Forsters und Schüler Lemlins, gebürtig aus Rohr, einem Dorf im Niederbairischen, wurde im September 1537 an der Heidelberger Universität immatrikuliert; er erscheint in den fünfziger und noch Ende der sechziger Jahre als kurf. Kammersekretarius. Der Kanzleidienst ließ ihm Zeit, seinen musikalischen Neigungen nachzugehen. Aber er hat als Komponist mehrstimmiger Lieder, von denen Forster zwanzig in seine Sammlung aufgenommen hat, nichts besonders Hervorragendes geleistet, wenigstens nichts, was über eine gewisse formelle Trockenheit hinausgeht.

Diesem Komponistenkreise soll gleich hier ein Musiker angereiht werden, der zwar in keinem nachweisbaren Zusammenhang mit den eben genannten Männern steht, dessen Heidelberger Thätigkeit sich aber chronologisch an sie anschließt, es ist Christian Janson (Janszone, Jansen, nach seiner Abkunft auch Hollander genannt), der in der Zeit zwischen 1564 und 1570 in Heidelberg Kapellmeister gewesen sein muß.[1] Er war vielleicht aus Dordrecht gebürtig und 1559—1564 in der kaiserlichen Kapelle angestellt. 1570 ist er bereits tot. Von seinen Kompositionen sind bekannt: Newe Teutsche geistliche und Weltliche Liedlein mit vier, fünff, sechs, siben und acht stimmen, München 1570, Triciniorum fasciculus, München 1573 und Newe Teutsche Lieder, Nürnberg 1575. Die beiden erstgenannten gab sein Freund Johannes Pühler von Schwandorf, herzogl. bairischer Kapellsänger in Landshut heraus. Von seinen Liedern urteilt Eitner, sie seien ungelenk, rauh und herb im Ausdruck, während seine großen sechs- und achtstimmigen Motetten, die vielfach in Musiksammelwerken Aufnahme gefunden haben, von großer und erhabener Wirkung seien. Über seine Heidelberger Thätigkeit waren keine Nachrichten aufzufinden.

Mit Janson sind wir bereits weit über die Regierungszeit Ludwigs V. hinausgekommen, dem 1544 sein Bruder Friedrich II. nachfolgte. In der Person dieses Kurfürsten bestieg ein großer Freund der Musik den pfälzischen Thron. Hat er doch einmal sogar der Musik und seiner Wertschätzung von ihr mit den Waffen in der Hand Achtung verschafft. Es war am niederländischen Hofe, wo der Pfalzgraf sich im Auftrag des Kaisers Maximilian der Erziehung des jungen

Erzherzogs Karl widmete, als unter mehreren Herren des Hofes ein Wortſtreit über die Muſik entſtand. Sein Biograph und Reiſebegleiter Hubertus Thomas Leodius erzählt, daß Friedrich als beſonderer Liebhaber der Muſik — als welche Kunſt des Menſchen inneren Sinn ergötze und ebenſowohl demjenigen anſtehe, der dabei ein rechter Kriegsmann ſei — andere gegen ſich hatte, die es ärgerte, daß man den ſchönen und ritterlichen Fürſten deshalb pries, denn ſie behaupteten, die Muſik mache den Menſchen weichlich und weibiſch. Der Streit wurde in einem Turnier ausgetragen, in welchem außer einigen brabantiſchen Rittern auch Markgraf Johann von Brandenburg Friedrichs Partei ergriff. Die Muſikverächter unterlagen den Muſikverfechtern; unter denen namentlich der Pfälzer für ſeine Kunſt kräftige Streiche ausgeteilt haben ſoll. Auf ſeinen weiten Reiſen hatte Friedrich, der erſt mit 60 Jahren zur Regierung kam, auch pomphafte dramatiſche Aufführungen geſehen, namentlich in Spanien. In Barcelona wohnte er der Darſtellung von Hiſtorien bei, die volle vier Stunden dauerten; der Himmel und die Hölle waren der Schauplatz dieſer Spiele, und ein großes Schiffsfeuerwerk auf dem Meere beſchloß das glänzende Feſt. In Perpignan ſah er Darſtellungen von Scenen aus dem alten und neuen Teſtament, z. B. die Paſſion Chriſti, die ebenfalls von Feuerwerk begleitet war.

Wir hören nichts davon, daß er während ſeiner oder ſeines Bruders Ludwig V. Regierung in ſeiner Reſidenz derartige theatraliſche Aufführungen des Auslands nachgeahmt habe. Tafelgenüſſe und Trinkgelage bildeten vorläufig noch den Mittelpunkt der deutſchen Hoffeſtlichkeiten, und das etwaige theatraliſche Bedürfnis wurde durch Schüler- und Studentenaufführungen befriedigt.

Studentenkomödien ſind in Heidelberg ſchon am Ende des 15. Jahrhunderts beliebt geweſen. Kein geringerer als Johann Reuchlin hat damals Komödien nach terenzianiſchem Muſter für die Studenten geſchrieben, darunter ſeine progymnasmata scenica, worin er die ſchlechten Advokaten verſpottet. Unter allgemeinem Beifall wurde dieſe ſatiriſche Komödie am 31. Januar 1497 von einigen Studenten im Hauſe des Humaniſten Johann v. Dalberg aufgeführt, der ſeit 1482 Biſchof von Worms war und als Curator der Heidelberger Univerſität große Verdienſte hat; dieſe Aufführung machte damals viel von ſich reden. Es ſind mehrere Drucke des Stückes bekannt (z. B. Baſel 1498, Tübingen 1516, Wien 1523 u. a.) die alle auf jene Heidelberger Aufführung Bezug nehmen und die Namen der Mitſpielenden nennen.

Dieſes Reuchlinſche Werk,[1] das nach einer Hauptperſon auch den Nebentitel „Henno" führt, iſt in verſchiedener Beziehung bemerkenswert, auch ſeines Verfaſſers wegen, der im Jahre vor der Aufführung von dem Humaniſtenfreunde Dalberg an die Heidelberger Univerſität berufen worden war und dort einige Jahre hindurch docierte. Schon der Titel ſeiner Komödie (Sceniſche Vorübungen) deutet darauf hin, daß damit etwas Neues, bisher noch nicht Ausgeübtes in Aufnahme kam. Und in der That bildet dieſes Werk den Ausgangspunkt des humaniſtiſchen Dramas in Deutſchland. Es iſt nach antikem Vorbilde in jambiſchen Trimetern geſchrieben. Der pädagogiſche Zweck liegt auf der Hand. Das Lateiniſche galt bei den Humaniſten als einzig würdige Umgangsſprache. Gab es eine beſſere Übung dafür als die lateiniſche Komödie, die plautiniſch-teranzianiſche Komödie des Altertums und die der humaniſtiſchen Nachahmer?

Das Stück zerfällt in 5 Akte; ein kurzer Prolog rechtfertigt den Titel und ſkizziert in wenigen Verſen den Inhalt. Dromo, der ſpitzbübiſche, durchtriebene Sklave des Bauernpaares Henno und Elſa iſt der Mittelpunkt der Handlung. Er wird wegen ſeiner Betrügereien vor Gericht geſtellt, weiß ſich aber mit Hilfe eines ſchlauen Advokaten, den er zu guter letzt noch um den ausbedungenen Lohn prellt, geſchickt aus der Schlinge zu ziehen, indem er ſich taubſtumm ſtellt und auf alle Fragen nur „Ble" antwortet. Schließlich erhält Dromo von Henno und Elſa zur Belohnung dafür, daß er alles eingeſteht, die Hand ihrer Tochter Abra und als Mitgift die geſtohlenen acht Goldſtücke. Der ſatiriſchen Tendenz entſprechend wird dabei die Prozeßſucht der niederen Stände, die Beſtechlichkeit der Richter und die habſüchtige Gewiſſenloſigkeit der Advokaten gegeißelt. Ein ganz beſonderes Intereſſe beanſpruchen die vier Chorgeſänge, die am Schluß der vier erſten Akte ſtehen, während den fünften Akt ein Epilog ſchließt. Dieſe Chorgeſänge, welche nur allgemeine Gedanken ausſprechen und in keinem Zuſammenhang mit der Handlung ſtehen, ſind metriſch frei gehalten und teilweiſe mit Reimen (bezw. Aſſonanzen) verſehen. Sie wurden nach griechiſchem Muſter unter Tanzbewegungen geſungen. Die monotonen, dem Metrum angepaßten Melodien, die wir uns jedenfalls mit Flötenbegleitung vorgetragen zu denken haben, rühren von Daniel Megel her und ſind den Druckausgaben beigegeben, den älteren in einſtimmigem, den ſpäteren in mehrſtimmigem Satz. Dieſes Beiſpiel der Anwendung des Chors, womit Reuchlin zweifellos Anknüpfung an den antiken Gebrauch erſtrebte, wurde in ſpäteren Humaniſtendramen nachgeahmt.

Aus dem folgenden Jahrhundert iſt ein Heidelberger Schauſpiel „Tobias“ bekannt, das der Steinmetz Thomas Schmid verfaßt hat. Es wurde 1578 unter der Regierung Ludwigs VI. von Bürgern und Studenten aufgeführt und erſchien in demſelben Jahr gedruckt.[1] Unter Friedrich II. kam es einmal wegen einer Studentenkomödie ſogar zu politiſchen Weiterungen. Der Heidelberger Profeſſor Anton Schorus hatte nämlich in ſeinem Hauſe, im Beiſein weniger Zuhörer, mit ſeinen Studenten eine Komödie „Euſebeia“ aufgeführt, deren ſatiriſche Tendenz Anſtoß erregte. Die Frömmigkeit ſucht in dieſem Stücke Unterkunft, ſie findet ſie bei den hohen Herren und Adligen nicht, bis ſie ſchließlich bei den Bauern und gemeinen Leuten freundlich aufgenommen wird. Wegen dieſer ſatiriſchen Komödie führte der Kaiſer Klage bei dem Kurfürſten, der die Sache unterſuchen laſſen mußte. Schorus machte ſich aus dem Staube; die älteſten der Mitſpieler wurden mit Gefängnis beſtraft.[2]

Doch zurück zur Hofkapelle Friedrichs II.! In einem der Karlsruher Kopialbücher hat ſich das Anſtellungsdekret für einen Altiſten der Kapelle vom Jahre 1544 erhalten;[3] derſelbe: Michael Gaß, der, wie es in dieſem Dekret heißt, ſchon den Kurfürſten Philipp und Ludwig V. lange Jahre unterthänig und gutwillig gedient hat, erhält lebenslängliche Anſtellung mit einem Jahresgehalt von 25 Gulden, wozu ihm noch ein Sommerkleid gegeben wird, wie es die anderen ſeines Standes tragen.

Auf eben dieſen Michael Gaß bezieht ſich eine intereſſante Handſchrift der vatikaniſchen Bibliothek in Rom, wohin dieſelbe mit vielen anderen ehemaligen Heidelberger Handſchriften und Bücherſchätzen gekommen iſt. Aus der Angabe im Katalog der vatikaniſchen Bibliothek[4] iſt erſichtlich, daß dieſe Handſchrift eine Zuſammenſtellung alles deſſen enthält, was in der kurfürſtlichen Kapelle („in sacello“) das Jahr hindurch geſungen und aufgeführt*) wurde. Michael Gaß („Archimuſikus“ genannt) machte dieſe Zuſammenſtellung, die als Direktive für die Kirchenmuſik im Heidelberger Schloſſe zu dienen hatte, (die Handſchrift gebraucht in eigentümlicher Weiſe dafür das Wort directorium) auf Befehl des Kurfürſten im Jahre 1533.

Für das Jahr 1550 läßt ſich das Vorhandenſein von 12 Sängern der kurfürſtlichen Schloßkapelle urkundlich nachweiſen und zwar aus der Bulle vom 25. April 1550, worin Papſt Julius III. ſeinen Nuntius in Deutſchland bevollmächtigt, der Univerſität Heidelberg,

*) Das »aguntur« (den Wortlaut ſiehe in den Anmerkungen) kann ſich wohl nur auf geiſtliche Aufführungen beziehen.

beſonders zur Fundation des Sapienzhauſes und der Schloßkapelle zu Heidelberg verödete Klöſter und geiſtliche Güter zu inkorporieren.[1]

In Ottheinrich, deſſen kurze, nur dreijährige Regierungszeit von inhaltsreicher Bedeutung war, kam der Geiſt der Renaiſſance am Heidelberger Hofe zu kräftigem und anziehendem Ausdruck. Vertraut mit klaſſiſchen und mathematiſchen Studien und erfüllt von Begeiſterung für die bildende Kunſt ging dieſer Fürſt ganz auf in ſeinen gelehrten Liebhabereien und in der Durchführung ſeiner Pläne zur Verſchönerung des pfalzgräflichen Reſidenzſchloſſes. Von einem Fortſchritt der muſikaliſchen Verhältniſſe an ſeinem Hof iſt kaum etwas zu melden. Im Jahre 1558 gab ſein Lauteniſt Sebaſtian Ochſenkhün (1520—74) in einem Heidelberger Verlag ein „Tabulaturbuch auff die Lauten ꝛc" heraus, deſſen erſter Teil Motetten deutſcher und ausländiſcher Komponiſten enthält, darunter Josquin de Près, Gombert, Mouton u. a., während im zweiten Teil 37 deutſche Lieder, darunter auch ſolche von Othmayr, Brant und Zierler vereinigt ſind. Die Annahme liegt nahe, daß Werke dieſer Art, wie ſie dies Tabulaturbuch enthält, am Heidelberger Hofe durch Ochſenkhün auch zur Aufführung gebracht worden ſind. Vielleicht war ſeine Sammlung gerade zu dieſem praktiſchen Gebrauch in der kurfürſtlichen Sängerei beſtimmt und ſtellt das Repertoire der geiſtlichen und weltlichen Geſänge derſelben dar. Nach ſeiner Grabſchrift auf dem Kirchhof zu St. Peter in Heidelberg iſt Ochſenkhün „anno domini 1574 den 20. Auguſt als churfürſtlich pfaltz'ſcher Lauteniſt verſchieden."[2]

Unter Ottheinrichs Nachfolgern, dem eifrigen Kalviniſten Friedrich III. und dem ſtrengen Lutheraner Ludwig VI. traten kirchliche Fragen und religiöſe Bewegungen beherrſchend in den Vordergrund des allgemeinen Intereſſes; dieſe ernſt, nüchtern und ſparſam geſinnten Herrſcher waren viel zu ſehr durch das kirchliche Leben in Anſpruch genommen, als daß viel für die Kunſt hätte übrig bleiben können.

Friedrich III. ging ſogar ſo weit, daß er die Hofkapelle, die ſog. „Sängerei" abſchaffte; bei Feſtlichkeiten, welche muſikaliſche Mitwirkung erforderten, behalf er ſich, indem er die Muſikanten von befreundeten Fürſten erborgte; z. B. 1558 bei der Hochzeit ſeiner Tochter und bei ſeiner zweiten Verheiratung die Muſik des Markgrafen von Brandenburg.*) Er lebte äußerſt einfach. Wenn er keine Gäſte hatte, ſpeiſte er mit ſeiner Gemahlin allein, wobei die aufwartenden Pagen Pſalmen ſingen mußten. Ritter Hans v. Schweinichen, der

*) Derartiges „Herleihen" von Muſikern an befreundete Höfe war im 16. und 17. Jahrhundert nichts ſeltenes.

Reiſebegleiter des leichtſinnigen Herzogs Heinrich IX. von Liegnitz, mit dem er 1575 auf dem Heidelberger Schloße weilte, erzählt über dieſen Aufenthalt in ſeinen Denkwürdigkeiten: ſie ſeien vom Kurfürſten und ſeiner überaus ſchönen Gemahlin mit allen Ehren empfangen worden; bei der Mahlzeit am Abend, der auch der Prinz von Condé beiwohnte, ſei auch Tafelmuſik geweſen, beſtehend aus zehn Trompetern und einem Keſſelpauker.[1]

Friedrich III. ging ſo weit in ſeinem ſtrengen Kalvinismus, daß er die Orgeln in den Kirchen ſchließen ließ. Während der lutheriſchen Reaktion unter Ludwig VI. wurden ſie wieder vorübergehend geöffnet, und die Kirchenmuſik wieder eingeführt. Erſt im Jahre 1650 unter Karl Ludwig wurden ſie endgültig wiederhergeſtellt, wogegen aber der Kirchenrat Proteſt einlegte, ſo daß erſt 1657 in der Heiliggeiſtkirche zum erſtenmal wieder die Orgel geſpielt wurde.[2]

Unter Ludwig VI. muß die „Sängerei" wieder reſtituiert worden ſein, denn 1580 treffen wir in Heidelberg einen pfalzgräflichen Kapellmeiſter an in der Perſon des aus Lauban gebürtigen Johann Knöfel, der, wie aus der Dedikation einer Liederſammlung von 1571 hervorzugehen ſcheint, vorher am Liegnitzer Hofe angeſtellt war.[3] In einer zu Nürnberg 1581 gedruckten Sammlung deutſcher Lieder zu 5 Stimmen ſagt er in der Zueignungsvorrede an Bürgermeiſter und Rat der Stadt Amberg: Herr Ludwig, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog in Bayern, ſein gnädigſter Herr habe vorlängſt befohlen, daß er „zu ſeiner beſſeren Ubung und exercitation jährlich, womöglich, etliche Geſang im Druck verfertigen und ausgeben laſſen ſolle". Aber nach dieſer Liederpublikation verſchwindet Knöfel wieder, und wir haben keine Nachrichten über ihn bis 1611, wo Abraham Schadäus in ſeinem großen Muſikſammelwerke „Promptuarii musici etc." Knöfels ſechsſtimmige Motette „Aufer a nobis domine" neu herausgab.

Nur eine einzige Spur theatraliſcher Feſtlichkeiten ließ ſich für Ludwigs VI. Regierung nachweiſen. Sie findet ſich in dem außerordentlich wertvollen und intereſſanten Thesaurus picturarum der Großh. Hofbibliothek in Darmſtadt. Nach einer darin befindlichen gleichzeitigen chronikaliſchen Notiz[4] wurde Anfangs April 1583 in Heidelberg die Taufe eines daſelbſt geborenen ſchwediſchen Prinzen Guſtav Ludwig feſtlich begangen. Der Täufling, der ſchon im Mai verſtarb, war ein Enkel des Kurfürſten, ein Sohn der pfälziſchen Prinzeſſin Maria, welche die Gattin Karls IX. von Schweden, des Vaters von Guſtav Adolf war. Nach der genannten Quelle fanden bei dieſer Gelegenheit im Schloßgarten zu Heidelberg die bei derartigen

Feſtlichkeiten üblichen Schauſpiele (spectacula) ſtatt, u. a. fuhr Neptun auf einem Triumphwagen umher. Ein ſauber koloriertes Bild zeigt Neptun auf einem mit drei Pferden beſpannten Wagen. Er ſitzt auf dem Rücken eines großen Delphins und hält in der einen Hand die Zügel der Pferde, in der anderen ſchwingt er den Dreizack. Eine Krone ſchmückt ſein von langen, weißen Locken umwalltes Haupt. Er trägt ein reiches, blaues Gewand. Die Räder des Wagens ſind mit blauem Tuch verhängt, worauf die Wellen markiert ſind. Über die nähere Bedeutung dieſes zweifellos ſymboliſch-allegoriſchen Aufzugs giebt die dürre chronikaliſche Notiz der genannten Handſchrift leider nicht die geringſte Auskunft.

Auch unter Johann Caſimir, der von 1583—1592 die vormundſchaftliche Regierung innehatte und den Kalvinismus wieder in der Pfalz einführte, ſtand das kirchliche Leben im Vordergrund des Intereſſes. Erſt mit Friedrich IV., dem Gründer Mannheims und dem Erbauer des nach ihm benannten Heidelberger Schloßteils, einem Fürſten, der nicht nur in Religion und Wiſſenſchaft, ſondern auch in den freien Künſten, beſonders auch in der Muſik gründlichen Unterricht empfangen hatte, begann ſich das Hofleben in der kurpfälziſchen Reſidenz mannigfaltiger und glänzender zu geſtalten. Allegoriſch-mythologiſche Maskeraden, prächtige Feuerwerke u. dgl. traten jetzt in den Mittelpunkt der Hoffeſtlichkeiten. Friedrichs IV. Tagebuch (Original im Münchener Staatsarchiv, Abſchrift in der Heidelberger Univerſitätsbibliothek) erzählt uns viel von Maskeraden, Ringelſtechen, Jagd, Tanz und Spiel; die Zerſtreuungen überwiegen die Staatsgeſchäfte.[1] Seiner ernſten und frommen Gemahlin Louiſe Juliane zuliebe, einer oraniſchen Prinzeſſin, zügelte er allerdings ſeine Luſt an feuchtfröhlicher Geſelligkeit und luſtigem Zeitvertreib.

Friedrich IV. hatte nicht mehr blos Sänger, ſondern auch Inſtrumentaliſten in ſeiner Hofkapelle. Einige in pfälziſchen Kopialbüchern erhaltene Urkunden geben intereſſante Aufſchlüſſe über dieſe Hofkapelle; da dieſe Urkunden bisher ganz unbenutzt geblieben ſind, ſo teilen wir ſie im Anhang nach ihrem Wortlaut mit und geben hier das Wichtigſte aus ihrem Inhalt wieder.

Das Anſtellungsdekret für den Vokal- und Inſtrumentalmuſikus Chriſtian Engelmann vom 18. Juni 1604, wodurch dieſer in des Kurfürſten „angeſtellte Hofmuſik“ aufgenommen wird,[2] verpflichtet denſelben, ſich der „Ordnung“, welche der Kurfürſt ſeinem Kapellmeiſter zugeſtellt hat oder künftig noch geben wird, gemäß zu erweiſen, und ſetzt ihm außer dem „Tiſch zu Hof für ſeine Perſon“ und etwaigen

„Verehrungen" ein Jahresgehalt von 40 Gulden baar, sowie „zwei Hoftücher, ein Sommers und ein Winters" aus. Er hat sich den allgemeinen Pflichten der Hofbediensteten zu fügen und als seine Vorgesetzten den Kapellmeister, den Haushofmeister und den Marschall anzuerkennen.

Der Dienstbestallung des Trompeters Wolf Ernst Colba vom 2. Dezember 1597 entnehmen wir folgendes[1]: er verpflichtet sich, „mit dem, so er auf der Trompeten, auch sonsten der Musik und andern Instrumenten kann und hernacher mehr und baß lernen wird, das alles fleißig zu lernen und zu blasen, mit guter Mensur wohlgestimmt und gerecht zu blasen"; er hat Morgens und Abends bei der Tafelmusik mitzuwirken und erhält als jährliche Besoldung 45 Gulden, dazu 1/2 Fuder Wein, 8 Malter Korn, ein Winter- und ein Sommerhofkleid. Ähnlich lautet das Dekret für den Trompeter Hans Morret vom 19. Juli 1598, als sein Vorgesetzter wird ein „Trompeterhauptmann" erwähnt.[2] Einem andern seiner Trompeter, Hans Jgen, steuert der Kurfürst nach seiner eigenen Tagebuchnotiz eine ansehnliche Summe zum Kauf eines Hauses bei. Auch in anderer Weise sorgte er für seine Musiker. So lautet ein Tagebucheintrag zum 28. Sept. 1599: „ch. pf. altisten Tobias Hoffkuntzen auss pf. beutel, weil er krank gewesen, von wegen seines stipendii uff rechnung geben 10 Goldgulden".

Auch die Anstellungsurkunde für den Kapellmeister Johann Dröttlin vom 24. Juni 1598 hat sich durch den Eintrag ins offizielle Kopialbuch erhalten.[3] Der Genannte wird zum „Kapellenmeister über Kantorei und Instrumentisten" bestellt, er hat seiner Instruktion gemäß auf sein Dirigentenamt besonderen Fleiß zu verwenden, die Instrumente in gutem Stand zu halten und ferner einen Jungen ordentlich zum Singen „abzurichten". Auf all das und auf diensttreue Pflichterfüllung hat er, wie alle Vorhergenannten einen „leiblichen Eid" schwören müssen. Er erhält jährlich 100 Gulden, 1/2 Fuder Wein, 8 Malter Korn, 10 Gulden für ein Hofsommerkleid und außer freiem Tisch bei Hofe eine Dienstwohnung in der kurfürstlichen „Sängerei".

Französische Lauteniſten*) kommen mehrfach in des Kurfürsten Tagebuch vor, ebenso Notizen über Ankauf von Instrumenten, namentlich Geigen (z. B. auf seiner Reise 1599).

Besondere Beachtung verdient eine Urkunde vom 3. Juli 1598, durch welche der Nürnberger Bürger Lorenz Hausleib vom Kur-

*) Einer von ihnen, der öfters in Friedrichs Ausgabenbuch vorkommt, heißt Bock (auch Books, Bocket und ähnlich).

fürſten als Inſtrumentenmacher und Inſtrumentenſtimmer in ſeine Dienſte genommen wird.[1] Derſelbe hat je nach Bedürfnis oder Erfordern, jährlich aber mindeſtens zwei oder drei Mal im kurpfälziſchen Hoflager zu erſcheinen und alle Inſtrumente, auch die Orgeln in Stand zu ſetzen. Dafür erhält er eine Jahresbeſoldung von 50 Gulden, wogegen er die Reiſekoſten ſelbſt zu beſtreiten hat, ferner für ſich und einen Diener Verköſtigung bei Hof.

So ſpärlich dieſe urkundlichen Angaben auch ſind,[2] ſo eröffnen ſie doch einige intereſſante Einblicke in das damalige Muſikleben am Heidelberger Hofe, ſie zeigen den Kurfürſten als Förderer der Kunſt und ihrer Vertreter. Er ließ ſich ſeinen Kunſtſinn etwas koſten, ſei es nun, daß es ſich um Geſänge von Bauernweibern handelte, die er nicht ohne reichliche Baar-„Verehrung" anhörte, oder um koſtbare Gemälde Nürnberger Maler, von denen er einmal, wie ſein Ausgabenbuch ausweiſt, „künſtlich Malerwerk" für die damals ſtattliche Summe von 400 Gulden ankaufte.

Über die Art der muſikaliſchen Genüſſe am Heidelberger Hofe in dieſen Jahren können wir leider keine Angaben machen, ebenſo wenig über die Komponiſten, die daſelbſt zu Gehör kamen. Keine für die Entwicklung der Muſikgeſchichte bedeutſame Perſönlichkeit, wie ſie der bairiſche Hof zu Beginn der Regierungszeit Friedrichs IV. in dem 1557 nach München berufenen und 1594 daſelbſt als Kapellmeiſter verſtorbenen Orlando Laſſo beſaß, tritt uns hier entgegen. Wir hören noch nichts von einer Verwendung der Hofmuſik außerhalb des Kirchendienſtes und des gewöhnlichen Hofdienſtes; die alte Bezeichnung „Kantorei" oder „Sängerei" iſt immer noch die zutreffende. Die Anſtellung eines Kapellmeiſters und die Verwendung von Inſtrumentiſten am Heidelberger Hofe weiſt allerdings auf eine umfaſſendere Pflege der muſikaliſchen Kunſt hin, aber noch ſpielte die Inſtrumentalmuſik in dieſer Epoche gegenüber der Vokalmuſik keine ſelbſtändige und unabhängige Rolle. Das 16. Jahrhundert verging, bis die Inſtrumentalmuſik ſich als ſelbſtändige Kompoſitionsgattung entwickelte. Die Verwendung der Inſtrumente beſchränkte ſich bis dahin im großen Ganzen darauf, die Singſtimmen je nach ihrer Tonlage im Einklang zu unterſtützen oder deren Part zu übernehmen.*) Geigen von verſchiedener Größe, Lauten, Schalmeien, Flöten, Oboen, Hörner und Zinken waren neben der Orgel, neben Trompeten und Pauken die

*) Die erſte Spur einer ſelbſtändigen Inſtrumentalmuſik findet ſich in Frankreich unter Ludwig XIII. 1600—1643, der unter dem Namen „Vingt quatre violons du roi" eine Kapelle von Streichinſtrumenten zu ſelbſtändigen Vorträgen begründete.

damals gebräuchlichen Instrumente, und es verging noch geraume Zeit, bis sich die Saiteninstrumente zu ihrer späteren Ausbildung und Bedeutung emporrangen.

Als unter Friedrich V., dem unglücklichen Winterkönig, und seiner Gemahlin Elisabeth Stuart, der englischen Königstochter, königliche Prachtentfaltung im Heidelberger Schlosse einzog, nahm auch das Musik- und Theaterwesen einen mit der Üppigkeit des Hofhalts steigenden Aufschwung. Schon auf seiner Brautfahrt im Jahre 1613 hatte der Kurfürst am englischen Hofe die prächtigsten Aufführungen gesehen, mit denen nun Heidelberg wetteifern sollte. Als er im Sommer 1613 mit seiner Gemahlin seinen feierlichen Einzug in Heidelberg hielt, gab es eine Hochflut prunkvoller Empfangsfeierlichkeiten, an denen sich der Hof, die Stadt und die Universität beteiligten. Aus den in einer ausführlichen und illustrierten Chronik dieser „Reiß-Empfahung" beschriebenen Festlichkeiten[1] seien einige charakteristische und lehrreiche Einzelheiten hervorgehoben.

Die Fakultäten der Universität hatten prächtige Ehrenbogen errichten lassen. Auf dem mit „Tapezereien" behangenen Empfangsportal der philosophischen Fakultät begrüßte „eine liebliche Musik von Posaunen und Zinken" das neuvermählte Paar. Der Abbildung zufolge waren es ungefähr 15 Mann mit Posaunen, Zinken und Schalmeien unter Leitung eines taktierenden Kapellmeisters. Inwendig in der Ehrenpforte der medizinischen Fakultät stand „eine herrliche Musik von 7 Lauten, einem Instrument und zwo Geigen, die ganz lieblich spieleten". Auf der Ehrenpforte der juristischen Fakultät war „eine sehr liebliche Musik von einem Posatiff (tragbare Orgel) und Violen" aufgestellt, und die theologische Fakultät empfing die Einziehenden auf ihrem Bogen mit „einer herrlichen und sehr lieblichen Musica vocali." Unter den nun folgenden Festen, die in Feuerwerk, Festessen, Tanz und Turnier gipfelten, machten besonderes Aufsehen die Ritterspiele auf der gewöhnlichen Rennbahn im kurfürstlichen Lustgarten (außerhalb des Schlosses, in der Vor- oder Neustadt gelegen). Sie bestanden aus allerhand Turnierkämpfen mit Ringelrennen, Aufzügen und „Inventionen," wobei die anwesenden Fürstlichkeiten und ihr ganzer Hofstaat mitwirkten. Zunächst erschien hierbei, von Posaunen angekündigt, Pallas „auf einem sehr schönen, ganz mit Gold und Silber überzogenen und kunstreich ausgeschmückten Wagen, von 2 Drachen geführt". Neben ihr gingen Merkur und Chiron, der Centaur, dann folgten 8 Trompeter zu Pferd samt einem Mohren, der die Pauken schlug. Pallas hielt als Prologus eine längere Rede

in Proſa, worin ſie mitteilt, daß ſie Jaſon als „den einigen Spiegel und Kern aller Tugend und Tapferkeit" mit ſeinen Gefährten Peleus und Telamon aus den elyſiſchen Gefilden „evocirt". Nun folgte der Aufzug Jaſons, den der Kurfürſt ſelbſt darſtellte, und ſeiner Gefährten auf der Argo. Nach einem Zwiegeſang des darauf erſcheinenden Orpheus, der zugleich auch ſehr lieblich auf einer Laute ſpielte, mit einem Sirenenchor kam der Aufzug des Mars (Markgraf Joachim Ernſt von Brandenburg) und der Venus, dann Arioviſt (Herzog Friedrich von Würtemberg u. ſ. w.*) Beim Kübelſtechen erſchien auch Don Quichote als luſtiger Ritter von der traurigen Geſtalt.**) Reden in Proſa wechſelten bei dieſen mehrtägigen Feſten ab mit Solo- und Chorgeſängen und poetiſchen Deklamationen; eine Unmenge von Mitwirkenden, von Feſtwagen und prächtig aufgezäumten Pferden war vertreten. In mehreren Aufzügen wirkten die neun Muſen mit, deren Thätigkeit einmal folgendermaßen bezeichnet wird: Die erſte ſpielte kein Inſtrument, (hat alſo vielleicht geſungen), die zweite „ſchlug auf der Lauten", die dritte „ſpielte auf der Geigen", die vierte „ſpielte auf der großen Geigen", die fünfte „pfiff auf einer Zinken", die ſechſte „ſpielte auf einer Poſaunen", die ſiebente „ſpielte auf einem Triangel oder Zimbel", die achte „auf der Zwergpfeifen", die neunte „auf der großen Flöten". Aus dieſen knappen Angaben läßt ſich der Charakter derartiger Hoffeſte, bei denen der ganze Göttergarten der antiken Mythologie geplündert war, deutlich erkennen. Sie waren ein Gemiſch von ritterlichem Spiel, Maskerade, Feſtzug und theatraliſch-muſikaliſcher Aufführung. Die ebenbeſchriebenen Feſte hatten in der glänzenden Hofhaltung Friedrichs V. natürlich noch manche Nachfolger, ſolange die Zeiten des Glücks und des Friedens für das Herrſcherpaar währten, das nicht lange nachher von dem Kriegsſturm des beginnenden dreißigjährigen Unwetters hinweggefegt wurde.

Als Friedrichs V. Sohn Karl Ludwig nach der ſchreckensvollen Kataſtrophe, die mit dem böhmiſchen Königstaumel über das pfälziſche Haus und Land hereingebrochen war und die mit der Kultur vieler Jahrzehnte auch die künſtleriſchen Beſtrebungen für lange Jahre vernichtete, die Regierung der verwüſteten Pfalz übernahm, war ſeine Aufgabe: Wiederaufbau von den allererſten Anfängen und Grundlagen an. Die

*) Der Herzog hatte 17 Inſtrumentaliſten mitgebracht, der Markgraf von Brandenburg drei Kutſchen voll Muſikanten (ſein Gefolge beſtand aus 362 Perſonen mit 411 Pferden) auch die übrigen Fürſten hatten ihre Muſikanten, darunter Lauteniſten und Harfeniſten mitgebracht.

**) Der Roman des Cervantes war 1605 zum erſten Mal veröffentlicht worden.

ersten Jahre seiner Regierung erforderten eine Konzentration seiner ganzen reorganisatorischen Thätigkeit auf dem politischen und sozialen Gebiete und dabei äußerste Sparsamkeit, so daß anfangs für die Kunst wenig übrig bleiben konnte. Erst in der späteren Zeit seiner langen und segensreichen Regierung konnte dieser Fürst, den man mit Recht einen der gebildetsten und geistvollsten Herrscher seiner Zeit nennt, und der auch auf litterarischem Gebiete einen vornehmen, selbständigen Geschmack zu erkennen gab, seiner Liebhaberei, dem Theater, Aufmerksamkeit zukommen lassen und größere Ausgaben zumuten. Von seiner Mutter, der unglücklichen Elisabeth Stuart, hatte er eine gewisse Anlage zur Dichtkunst geerbt, die er bisweilen noch in diesen späteren Jahren seines Lebens übte. Er hatte Kenntnisse in der französischen, englischen, italienischen und deutschen Litteratur und fand während seines Aufenthalts in England Gelegenheit, die großen Fortschritte des englischen Theaters seit Shakespeare kennen zu lernen.

Seine Liebe zum Theater übertrug sich auch auf seine Tochter Elisabeth Charlotte, die in ihren Briefen vom französischen Hof, an den sie durch eine tiefunglückliche Heirat gefesselt war, mehrmals beteuert, die Komödie sei ihr der liebste Zeitvertreib. Einmal (1698) schreibt sie, sie liebe die Komödien sehr, und verachte die Pfaffen, die das Komödienspiel verbieten, denn „erstlich seind die Comödianten arme Teufel, so ihr Leben dadurch gewinnen, zum andern so macht die Comedie Freude, Freude giebt Gesundheit, Gesundheit Stärke, Stärke macht besser arbeiten, also sollten sie es mehr gebieten, als verbieten." Die italienische Oper, die in ihrer letzten Lebenszeit aufzublühen begann, liebt sie nicht wegen des kolorierten Gesangs, dagegen rührt die Komödie sie oft zu Thränen. Von ihrem Vater Karl Ludwig schreibt sie einmal (1698): „J. G. unser Herr Vater selig pflegte zu sagen, daß keine schöneren Komödien in der Welt wären, als die englischen," und ein anderes Mal: sie habe ihren Vater sagen hören, daß die spanischen Komödien weit über die französischen gingen, daß aber die englischen über alles gingen.

Allerdings waren die englischen Stücke die Lieblingsunterhaltung Karl Ludwigs, er kannte und verehrte Shakespeare, den er sogar gelegentlich in seinen Briefen citiert, und in der ehemaligen Heidelberger Schloßbibliothek waren englische Dramen und Dramensammlungen reichlich vertreten, aber diese Vorliebe für dramatische Werke aus der Heimat seiner Mutter hatte keineswegs die ausschließliche Herrschaft inne. Neben dem damaligen Modedrama, dem Pastor fido von Guarini ließ er auch Dramen französischen Geschmacks aufführen und Stücke

von Andreas Gryphius; beſonders der Peter Squenz ſcheint ihn ſehr beluſtigt zu haben.[1] Bei dieſen Aufführungen mußten Studenten neben berufsmäßigen Komödianten die Hauptrollen ſpielen; auch engliſche Schauſpieltruppen, die in Deutſchland umherzogen, ſind dem Heidelberger Hofe nicht fern geblieben.

Schon 1598 und 1599 war die engliſche Komödiantentruppe des Robert Brown, die Landgraf Moritz von Heſſen-Kaſſel in ſeine Dienſte genommen hatte, nach Heidelberg gekommen, 1614 die zeitweilig in kurbrandenburgiſchen Dienſten befindliche Truppe des John Spencer. Dieſe letztere wurde im Anfang des Jahres 1614 von Friedrich IV. nach Heidelberg berufen und blieb bis zur Oſtermeſſe dort.[2] Engliſche Stücke erfreuten ſich Karl Ludwigs beſonderer Gunſt und wurden häufig bei Hofe aufgeführt. Die Liſelotte erinnert ihre Stiefgeſchwiſter, die Kinder der Raugräfin Louiſe von Degenfeld, in ihren Briefen zu wiederholten Malen an die Aufführungen der Tragödie Sejanus. Bolte hat nachgewieſen,[3] daß es ſich nur um den Sejanus des engliſchen Dichters Ben Jonſon handeln kann, der 1603 von Shakeſpeare und ſeinen Genoſſen im Londoner Globetheater aufgeführt und 1605 zum erſten Mal gedruckt wurde. Pagen und Studenten wirkten mit, den Sejanus ſpielte der Bibliothekar Fuchs, den Druſus und Macro der Kurprinz Karl. Die von einem am Hof lebenden Engländer namens John Michel Giriſh herrührende deutſche Überſetzung, nach der dies Stück am Heidelberger Hofe zwiſchen 1663 und 1671 aufgeführt worden iſt, befindet ſich in der Kaſſeler Landesbibliothek,[4] welche unter ihren Schauſpielhandſchriften vier aus Heidelberg und aus dieſer Zeit ſtammende enthält. Dieſelben kamen nach dem Ausſterben der ſimmernſchen Kurlinie (1685) ebenſo wie die ca. 4500 Bände umfaſſende Heidelberger Schloßbibliothek durch Erbſchaft dahin.[5] Es war die Erbſchaft der Mutter Karls, des letzten Kurfürſten aus dem Pfalz-Simmernſchen Zweige, jener Charlotte von Heſſen, die bereits 1662 wegen der Liebeshändel ihres Gatten Karl Ludwig mit Louiſe von Degenfeld Heidelberg verließ und ſich nach Kaſſel zurückzog.

In der Kaſſeler Bibliothek hat ſich handſchriftlich ein weiteres Schauſpiel erhalten, das ebenfalls der Zeit Karl Ludwigs angehört. Es betitelt ſich „Die ägyptiſche Olympia oder der flüchtige Virenus, ein auf italieniſche Manier mit muſikaliſchen Scenen geziertes Schauſpiel", und wurde zur Feier des Geburtstags Karl Ludwigs 1667 verfaßt. Olympia iſt eine ägyptiſche Prinzeſſin, die ihrem Geliebten, dem Prinzen Virenus aus Lybien nach Cypern folgt, wohin ſich Virenus begeben hat. Sie iſt in Männerkleidern unter dem Namen

Amidoro und tritt unerkannt als Page in den Dienſt ihres Geliebten, der ſie voll Verzweiflung entlaſſen hat, weil ſie ihm einen Kuß verweigerte. Ein zweites Liebespaar Aſteria, die Tochter des Königs Periphanaſo von Cypern, die ſich in Amidoro verliebt und Prinz Creonte, ihr Liebhaber, tragen zur Verwicklung der Handlung bei. Das komiſche Element iſt vertreten durch Theophraſtus, einen „wegen vielen Studierens hirnverrückten Doctor medicinae," ferner durch einen betrunkenen Bauer und durch Pickelhäring, den Diener des Creonte. Die Scenen dieſer Perſonen — zwei Scenen ſind dem Bauer zur extemporierten Ausführung frei gelaſſen — ſtehen natürlich in gar keinem Verhältnis zur Handlung. Mit dem Bauer treibt die Hofgeſellſchaft einen großen Ulk, indem ſie ihn als König behandelt, ſolange bis der Bauer ſelbſt an ſein Königtum glaubt und ſchließlich betrunken abgeführt wird.

Die Sprache dieſes Dramas, deſſen Verfaſſer in der Handſchrift nicht genannt iſt, trägt den ganzen bombaſtiſchen Schwulſt jener Zeit zur Schau. Drei Scenen ſind in Verſen gehalten: der Anfang, der Schluß und eine Scene im zweiten Akt, die den Neptun mit einem Chor von „Meerfräulein" auf die Bühne bringt. Von dieſen Versſcenen iſt der einleitende Prolog als zur geſanglichen Wiedergabe beſtimmt bezeichnet, die beiden anderen ſind vielleicht ebenfalls muſikaliſch ausgeführt zu denken. Den in ein Lob Heidelbergs ausklingenden Prolog findet man als Beiſpiel der Poeſie dieſes Stückes im Anhang abgedruckt.[1]

Der Gemahlin Karl Ludwigs, der Kurfürſtin Charlotte, iſt das fünfaktige Schauſpiel „Die getreue Octavia" von Chriſtian Janeſchky gewidmet, deſſen Originalautograph ſich ebenfalls in der Kaſſeler Bibliothek befindet.[2] Man denkt zunächſt mit Beziehung auf Charlottens eigenes Schickſal an die von Antonius verlaſſene römiſche Octavia, aber nicht dieſe iſt die Heldin des Stückes, ſondern eine gleichnamige Tochter des Königs Duraſſo von Neapel. Ihre Liebeserlebniſſe mit Fulvius, der ſich aus gemeinem Soldatenſtand zum königlichen Statthalter und Herzog von Abellino emporgeſchwungen hat, und die in dieſe Liebesaffaire hinein verſchlungenen Liebesgeſchichten der ſchönen Herzogin Metella von Milan, die den neapolitaniſchen Hof beſucht, und des Prinzen Admiratus von Sicilien, der verkleidet ebendahin kommt, um Octavia für ſich zu gewinnen, bilden den weitausgeſponnenen Inhalt dieſer fünf Akte. Fulvius wird durch Metellas Schönheit von ſeiner geliebten Octavia abſpenſtig gemacht, reicht dieſer aber doch am Ende nach mancherlei abenteuerlichen Zwiſchenfällen die Hand

zum Ehebunde, während Metella ſich mit Admiratus vereinigt. Ebenſo ſchwülſtig wie die Reden der einzelnen Perſonen iſt die ganze Handlung, die ein fortwährendes, ziemlich planloſes Hin und Her von Liebesverwicklungen der beiden Paare darſtellt, für unſern Geſchmack geradezu ungenießbar, aber für jene Zeit vielleicht eine ganz achtbare dramatiſche Leiſtung. Verkleidungen und Verwechslungen ſind darin an der Tagesordnung, auch die luſtige Perſon fehlt nicht, die für Erheiterung des Zuſchauers ſorgt. Es iſt Pasquin, des Prinzen Admiratus Diener.

Bei der Aufführung dieſer Dramen wirkten, ſoweit nicht wandernde Truppen dabei beteiligt waren, Hofbedienſtete und Studenten mit. Die Beiziehung der Studenten blieb nicht ohne Angriffe. Die ſtrengen Heidelberger Kalviniſten äußerten ſchon 1663 ihre Bedenken gegen die häufigen Studentenaufführungen, und der Hofprediger Fabricius[1] mußte im Auftrag des Kurfürſten eine Verteidigungsſchrift ſchreiben, die in ſeine 1698 erſchienenen geſammelten Werke aufgenommen iſt.

Ganz anders verhielt man ſich katholiſcherſeits gegen theatraliſche Aufführungen. In den Jeſuitenkollegien wurden eifrig die lateiniſchen Schulkomödien gepflegt und oft mit großem Luxus, was Dekorationen und Maſchinerie betrifft, ausgeſtattet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ſchon zur Zeit der Regierung Karl Ludwigs und Karls erreichten dieſe Jeſuitenkomödien ihren Kulminationspunkt. In Karl Ludwigs „Kleinen Ausgaben" von 1668—69 findet ſich eine Stelle, wonach er die Wormſer Jeſuiten, die im September 1668 vor ihm „eine Comödie agiret" mit einem Douceur von 9 Gulden beſchenkte.[2]

Lateiniſche Schuldramen dieſer Zeit, die ihre Stoffe aus der klaſſiſchen Sagenwelt oder der bibliſchen Geſchichte entnahmen, ſind in Menge erhalten. Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek beſitzt unter ihren Handſchriften die Kopien von einigen gedruckten Heidelberger Schuldramen, die allerdings nicht bei Hofe, ſondern bei Schulfeſtlichkeiten aufgeführt wurden. So z. B. aus dem Jahre 1682 das Drama „Aeneas pius in patriam et parentes . . . in Brabeuterio Paedagogio exhibitus XVII. Cal. Octob. MDCLXXXII", in lateiniſchen Hexametern geſchrieben.[3]

In der ſiebenten Scene des erſten Akts ſteht ein „Hymnus sacratus Palladi" ein Chorgeſang für Tenor und Baß (trojaniſche Knaben und Männer); die dabeiſtehende deutſche Überſetzung lautet:

Minerva, die du uns dein Bild gegeben
Und ſchützeſt Troja vor des Feindes Macht,
Die du bewahreſt unſer aller Leben
Und hemmeſt unſrer Feinde Muth und Pracht,

Alle müſſen wir dich loben,
Künſtler ſein von dir gelehrt,
Weisheit wohnet bey dir droben,
Schilde ſeind durch dich geehrt.
Unſre Stadt kein Unglück naget
Und im Krieg kein Unfall plaget,
Durch dich alles wird vermehrt.

Die Münchener Abſchrift teilt die Namen der Darſteller und ihrer Rollen mit; den Äneas ſpielte Georg Wilhelm Zinkgref aus Simmern, die Venus Johann Friedrich Lingelsheim aus Heidelberg, den Anchiſes Paul du Clos aus Metz; außerdem treten noch auf Priamus, Laokoon und ſeine Söhne, Caſſandra, der Schatten des Hektor u. ſ. w.

Auch in dem „Aeneas exul“ der 1687 in demſelben Pädagogium aufgeführt wurde,[1] kommen Chorgeſänge für Tenor und Baß vor, die in lateiniſcher und deutſcher Faſſung wiedergegeben ſind (Akt I, 1 u. 4; Akt II, 5 u. 7; Akt III, 3 u. Akt V, 6). Auch hier ſind die Darſteller angegeben. Den Äneas ſpielte Paul Benelle aus Metz, den Anchiſes Konrad Heinrich Kluck aus Edenkoben, den Ascanius Carl Caſimir v. Bernſtein aus Heidelberg, den Polyphem Johann Mathäus Haumüller aus Dirmſtein. Als Trojani canentes ſind 10 Studenten aufgeführt. Noch aus dem Jahre 1720 iſt eine Heidelberger Schulkomödie in der Münchener Bibliothek erhalten;[2] ſie betitelt ſich „Judithae de Holoferne, iustitiae de impietate triumphus, lusus tragicocomicus“ und wurde in der Aula des Heidelberger Jeſuitengymnaſiums bei Gelegenheit der Preisverteilung durch Karl Philipp im Oktober 1720 aufgeführt. Es ſind drei Akte mit Präludium und Epilogus, teils in Verſen, teils in Proſa geſchrieben, ganz lateiniſch. Als Probe des lateiniſchen Stils ſei der Schlußchor mitgeteilt:

Vicit Judith, sonent plausus,
Superavit, triumphavit, detruncavit,
hostem stravit,
Dic triumphum, lata pubes,
Ite noctes, ite nubes,
Dicite victoriam!

Der Schauplatz der kurfürſtlichen Theateraufführungen im Heidelberger Schloſſe war der dicke Turm (ſo genannt wegen ſeiner 7 Meter dicken Mauern) der 1553 erbaut, unter Friedrich V. umgebaut und 1689 bei der franzöſiſchen Zerſtörung nach der Stadtſeite hin abgeſprengt wurde.[3] Hier haben nachweislich in den ſechziger bis achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts die Theatervorſtellungen ſtattgefunden. Hören wir den Chroniſten Friedrich Lucä, der 1663/64 in Heidelberg Theologie

ſtudierte. Er berichtet:[1] „An ſelbiger Ecke gegen die Stadt (wo das große Faß ſich befindet) ſtehet der dicke Turm, und auf demſelben iſt das Theatrum, wo die Comödien geſpielet werden. Inwendig iſt der Platz des Turmes dergeſtalt weitläuftig, daß über hundert Tiſche bequem dargeſetzet werden können. Einſtmals ließ daſelbſt der Kurfürſt die verkehrte Welt präſentieren. Die Hirſche jagten die Jäger, die Weiber ſchlugen die Männer, die Schüler caſtigierten die Präceptores, die Pferde ritten auf Menſchen und ſo fort. Während des Ballets fiel aber von einer Lampe ein Funke in eines Pferdes Haar, von Hanf gemacht, und zündete dasſelbe an. Da man auf den Turm nur durch eine enge Schneckentreppe ſteiget, ſo entſtand ein gewaltiger Lärm unter den Zuſchauern und alles drängte, ohne Rückſicht auf den Ruf des Kurfürſten, der zuerſt hinaus wollte, nach der Thüre und ſuchte ſich zu ſalvieren. Zum Glück unterdrückte man noch zeitig das Feuer durch Auflegung von Kleiderwerk; wegen der Höhe des Turmſaales aber und der hohen Fenſter darin konnte der Rauch niemanden ſchaden."

Auch in ſeinem Schloſſe in der Friedrichsburg, der Citadelle von Mannheim, wo Karl Ludwig ſehr oft und ſehr gern weilte, haben hin und wieder theatraliſche Aufführungen ſtattgefunden. Unter ſeinem Sohne Karl fand daſelbſt die Aufführung eines Ausſtattungsſtückes ſtatt, das ſich betitelte: „Die über Mars triumphierende Anmut."

Die muſikaliſchen Verhältniſſe am Heidelberger Hofe nahmen unter Karl Ludwig einen erheblichen Aufſchwung, aber wie es ſcheint, erſt in den ſechziger Jahren. Noch um 1657 ſehen wir die kurfürſtliche Hofmuſik in ſehr einfachen Verhältniſſen, wie aus folgender Thatſache hervorgeht. Als ſich zu Anfang des genannten Jahres der Herzog von Würtemberg und andere hohe Perſonen zum Beſuch in Heidelberg einfanden, mußte Sukkurs von auswärts verſchrieben werden.[2] Der Haushofmeiſter wandte ſich an den Verwalter einer benachbarten ſäkulariſierten Abtei mit der Bitte, die Spielleute, „ſo bei der churfürſtl. Kindtauf geweſt," nämlich den Türmer und ſeine Geſellen wieder zu ſenden.

Ins Jahr 1665 fällt die Anſtellung eines Organiſten namens Johann Andreas Keller aus Worms.[3] Er wird nach ſeinem Beſtallungsdekret vom 22. Febr. 1665 vom Kurfürſten „bei dero der Zeit beſtellte Muſik zu einem Organiſten angenommen." Er hat außer ſeinem Organiſtendienſt auch die Verpflichtung, die „Klavierinſtrument" zu ſtimmen und die kurfürſtlichen Kinder in der Muſik zu unterrichten. Sein Gehalt beträgt 100 Gulden jährlich, dazu bezieht er an Kleidergeld 15 Gulden 56 Kreuzer. Anſtatt des Tiſchs bei

Hof erhält er wöchentlich aus der Küchenschreiberei 1 Gulden 45 Kreuzer. Er muß eidlich versichern, den Anordnungen des Obermarschalls, Haushofmeisters und des „künftigen Kapellenmeisters" sowie der Kapellenordnung nachzukommen. Über die Anstellung dieses Kapellmeisters war nichts aufzufinden. In einem undatierten Hofstabsbesoldungslibell der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek[1] aus der Zeit des Kurfürsten Karl Ludwig,*) wonach sich der Gesamtaufwand für dessen Hofstaats Besoldung und Verköstigung auf 50744 Gulden 30 Kreuzer 4 Heller belief (es sind darin alle Angestellte vom Hofmarschall bis herab zum Füllenknecht, dem Heubinder und der Hühnerropferin verzeichnet) finden wir nur folgende Angehörige der Hofmusik: den bereits erwähnten Hoforganisten Keller (Besoldung und Kleidergeld 115 fl. 56 Kr., Kostgeld 91 fl., 2 Fuder Wein 80 fl., 20 Malter Korn 40 fl. = 326 fl. 56 Kr.), den Hoforganisten Schreiber (Besoldung 100 fl., Tisch bei Hof 91 fl., Logement 18 fl. = 209 fl.), sieben Hoftrompeter (jedem 133 fl. Besoldung, 6 fl. Heugeld, 5 Ohm Wein, 8 Malter Korn, 30 Malter Hafer und Livree in Summa = 1437 fl. 20 Kr.) einen Hofpauker (Besoldung 180 fl., Futter für ein Pferd und die Livree = 210 fl.) einen Stabstrompeter (Besoldung 144 fl., den Tisch bei Hof à 1 fl. 45 Kr. wöchentlich = 91 fl., Losament von der Stadt 20 fl., Futter für ein Pferd 30 fl., 365 Gebund Heu 5 fl. 38 Kr., 182 Gebund Stroh 3 fl. 10 Kr. in Summa = 293 fl. 48 Kr.)

Auch zwei italienische Hofmaler erscheinen in diesem Libell, das merkwürdigerweise keinen einzigen Hofsänger enthält; für die beiden Maler wird zusammen jährlich die Summe von 252 fl. aufgewendet; ferner der Tanzmeister Pelletier, der 206 fl. Besoldung und 117 fl. Kostgeld, zusammen 323 fl., also mehr als beide Maler bekommt.

Dies Libell enthält demnach für unsere Zwecke auffallend wenig; dagegen findet sich in dem kulturhistorisch sehr wertvollen Civilbestallungsbuch des Kurfürsten, 1664—70, (im Karlsruher Generallandesarchiv[2]) eine interessante Urkunde über die Anstellung des italienischen Sängers Ludovicus Porta, Januar 1667. Er wird zuerst nur auf ein Jahr versuchsweise engagiert gegen eine Besoldung von 200 Reichsthalern; er erhält außerdem als wöchentliches Kostgeld 7 Gulden (oder 1 Fuder Wein und 12 Malter Korn jährlich), freie Wohnung und wenn er bei Hofe singt, freie Tafel bei Hofe. Seine Thätigkeit hat sich nicht allein auf Gesang, sondern auch auf Gesangsunterricht

*) Dasselbe fällt mindestens nach 1667/8, da Karl Ludwig erst in dieser Zeit den darin vorkommenden raugräflichen Titel verliehen hatte.

zu erſtrecken. Er muß „zwei Jungen und einen Kerl", die er auswählen kann, zuſammen vollſtändig im Geſang ausbilden; die beiden Jungen ſollen Diskantiſten, der Kerl Tenoriſt oder Baſſiſt ſein. Nach Ablauf des Lehrjahres werden ſie geprüft, und wenn ſie dergeſtalt „abgerichtet" ſind, „daß ſie diejenigen Stück, ſo man ihnen vorlegen wird, perfect abſingen, und in dem Trillo wohl exerciert" ſind, erhält Porta für jeden der drei 50 Reichsthaler.

Der Kurfürſt war demnach bedacht, ſich einen tüchtigen Nachwuchs für ſeine Hofkapelle heranzuziehen. In ſeinem letzten Lebensjahre (1680) ſcheint Karl Ludwig eine ganze italieniſche Vokalkapelle gehabt zu haben, denn am 29. Mai 1680 ſchreibt die Raugräfin Caroline, die Tochter Karl Ludwigs, an ihren Bruder, den Raugrafen Karl Ludwig:[1] „Nun ſeind wir auch einmal wieder nach Heidelberg mit J. C. D. kommen, umb das Pfingſtfeſt hier zu halten. Die neuen italieniſchen Muſikanten werden ihre Stimm auch dabei erklingen laſſen."

Auch einen Tanzmeiſter hatte Karl Ludwig in ſeinem Dienſte, es war 1664 der Franzoſe Adrian de la Croix, der 120 Reichsthaler, 2 Fuder Wein, 24 Malter Korn, 15 Wagen Holz und Futter für ein Pferd erhält.[2] Sein Nachfolger war der noch 1684 vorkommende Pelletier. Nach einer Dienſtinſtruktion von 1668 hatte der Tanzmeiſter die fürſtlichen Kinder, die Hofdamen und Pagen zu unterweiſen, auf ſeine Koſten einen guten Violinſpieler anzuſtellen u. dgl. Er hatte natürlich auch die Ballets einzuſtudieren und zu leiten, die bei Hofe teils von berufsmäßigen Tänzern, teils von Herren des Hofes, Pagen und Studenten aufgeführt wurden. Wenn Schletterer (Singſpiel 185) zuverläſſig unterrichtet iſt, kam bereits 1661 das Ballet „Verſtörte Luſt" von Louis de la Marche in Heidelberg zur Aufführung.

Seitdem Ludwig XIV. von Frankreich im Jahre 1653 vor ſeinem ganzen Hofe in einem zu Verſailles aufgeführten Schauſpiele mit einer ſeiner Mätreſſen Menuett getanzt hatte, wurde es auch in Deutſchland, wo die franzöſiſche Mode allmächtig war, Sitte, daß ſich fürſtliche Perſonen neben Berufskomödianten, neben Bürgerlichen und Adligen an Schauſpiel und Ballet beteiligten. Der Dresdener Hof, an dem Theater und Muſik ſchon zu prächtiger Entfaltung gekommen waren, ging auch hierin voran. Von den Pfälzern folgte beſonders gern Kurfürſt Karl, der unbedeutende Sohn Karl Ludwigs, dieſer franzöſiſchen Sitte. Schon als Kurprinz tanzte er in der Komödie mit. Unter ſeiner Regierung wurden die Aufführungen bei Hofe prunkhafter, an die Stelle einfacher Komödien traten prächtige

Ausſtattungsſtücke in franzöſiſchem Geſchmack, die ein merkwürdiges Gemiſch von Oper, Schauſpiel und Maskerade bilden.

Die Kaſſeler Landesbibliothek beſitzt eine Reihe alter, außerordentlich ſeltener Foliodrucke, die teils Beſchreibungen ſolcher Maskeraden, teils Texte der aufgeführten Schauſpiele ſind.[1] Einige dieſer Beſchreibungen ſind in Alexandrinern abgefaßt von einem Poeten, der ſich bald „der deutſche Petrarca" nennt, bald mit den Anfangsbuchſtaben ſeines Namens L. B. B. E. bezeichnet. Aus der Beſchreibung der 1681 aufgeführten Jäger- und Schäfer-Maskerade „huldenvolle Frühlingsluſt" geht hervor, daß der Dichter ſelbſt ſeine Verſe bei dem Aufzug recitierte. Man darf wohl mit Sicherheit auf L. Beger, den kurfürſtlichen Antiquar und Bibliothekar (bibliothecarius electoralis) raten,[2] der z. B. im Mai 1682 im „Phöbiſchen Reich" den Mercurius darſtellte. Jedenfalls rühren von ihm auch die Ideen zu dieſen Feſtſpielen, ſowie die darin eingeſtreuten Lieder und poetiſchen Reden her. Die ganze antike Götter- und Heldenwelt pflegte in dieſen Aufzügen und Feſtmaskeraden zu erſcheinen, ſo z. B. in der vom „Teutſchen Petrarca" beſungenen, am 6. Januar 1682 im Heidelberger Schloſſe aufgeführten „Vermählung Turni und Camillae". Der ganze Hof, Kurfürſt und Kurfürſtin, ſowie fremde Fürſtlichkeiten und Geſandte mit eingeſchloſſen, wirkten bei dieſen Maskeraden mit, wie die in den meiſten Fällen beigedruckte Perſonenliſte beweiſt. Es war dafür geſorgt, daß jeder Mitſpielende ſeine beſtimmte Dame bekam; ſo traten in der 1681 aufgeführten „Frühlingsaufmunterung", worin die größten Helden und die größten Gelehrten aus drei Weltteilen unter Anführung des Mars und der Pallas zuſammenkamen, folgende Paare auf:

Ein Erbar teutſches Weib würd Freundsberg zu geſellet,
Ein anders gleicher Form an Schertlins Hand geſtellet.
Es ſchickt Italien des Malateſten Frau:
Des Hemskerks ſeine kam auß Holland auff die Schau.
Corvini Liebſte wurd auß Ungarn hergeführet,
Und auß Albanien, was Scanderbeg berühret:
Die teutſche Doctorin wurd Langen anvertraut,
Auff die Olympia hat Scaliger gebaut.
Es trat Lavinia mit andern an den Reyhen,
Armida wollte noch nach ihrem Reinald freyhen.
Ein altes Mütterlein den Archimides Ehrt;
Zu Muliaſſes hat die junge ſich gekehrt.
Die Afrikanerin muſt Aſſembeg bedienen.
Auß Frankreich iſt ein Theil dem Baſſompierr' erſchienen.
Dem Ariſtoteles nach ſeiner Klugheit Macht,
Hat man die Weiſſeſte von den Sibillen bracht u. ſ. w.

Die Rollen wurden durchs Loos verteilt, wenigſtens war es ſo bei dem bereits erwähnten Jäger- und Schäferſpiel „Huldenvolle Frühlingsluſt", das am 14. Februar 1681 im Heidelberger Schloß aufgeführt wurde. Der große Feſtſaal des Schloſſes war ganz mit grünen Forlen ausgeſchmückt, hier zog Abends die ganze Schäfergeſellſchaft ein, die vorher auf einem mit Blumen und Laubwerk überdeckten Wagen „unter dem anmutigen Getön der von Schäfern geblaſenen Schalmeien" aus der Stadt auf das Schloß gefahren war. Sie wurden empfangen von den Jägern und Jägerinnen, an deren Spitze ſich Diana mit Phoebus befand. Ihnen voraus zogen 12 Violiniſten, „alle poetiſch ausgekleidet, mit Lorbeerkränzen umb das Haupt." Die Schäfer und Schäferinnen, die von Aurora und Tithonus geführt wurden, waren alle gleich gekleidet. Sie trugen auf dem Kopf bunte Blumenkränze und in der Hand ihre Schäferſtäbe. Ihre Röcke waren mit koſtbaren Spitzen und weißem Flor beſetzt. Nachdem der „deutſche Petrarca" ſeine Alexandriner vorgetragen hatte, ſang eine anmutige Schäferin zur Laute ein Schäferlied, das alſo begann:

Silber-blancke Sternenwonne
Und du Roſen-gleiche Pracht
Denen auch die Güldne Sonne
Kaum kann werden gleich geacht!

Laſſet Euren Glantz heut ſchauen!
So viel Schäfferinnen gehn
Auff beliebten Jetten-Auen!
So viel Euch zu Dienſten ſtehn.

Die vergnügte Wollen-Herden
Könnten nirgends beſſer ſeyn,
Als wo ſie beſtrahlet werden
Von ſolch angenehmem Schein u. ſ. w.

Auch im folgenden Jahre, im März 1682, führte die Heidelberger Hofgeſellſchaft ein Schäferſpiel auf, das ſich „Schäferfreude" betitelte. In feſtlichem Zug begaben ſich Winterſchäfer, Frühlingsſchäfer, Sommerſchäfer und Herbſtſchäfer in den als Schäferhaus ausgeſchmückten Saal. Vier Arkaden darin entſprachen den vier Jahreszeiten und waren demgemäß ausgeziert. Jede der vier Parteien — die Winterſchäfer hatte das Loos des Vorrangs getroffen — ſtellte ſich in ihre Arkade. „Darauf wurde eine Music zu vier Chören, bei dem Winter mit Violinen, bei dem Frühling mit Flöten, bei dem Sommer mit Vocal-Stimmen und bei dem Herbſt mit Schalmeien präſentiret und zum dritten mal wiederholet." Die dabei geſungenen Verſe handeln von dem Glück des Schäferlebens. Merkur tritt auf und preiſt das

Lob des Winters vor den übrigen Jahreszeiten mit dem Hinweis auf alle die Freuden, die der Winter bringe:

Arkadien erhebt im Winter seine Güter,
Da kan die beste Frucht in höchstem Wachsthum stehn.
Die temperirte Luft erfrischet die Gemüther
Und läßt auff reichem Sahl erfreute Scharen gehn.
Hier seind Pomrantzen-Bäum und güldene Citronen!
Da grünt deß Lorber-Stamms belebter Walt hervor.
Kan wohl deß Sommers Zelt ein solcher Schatz bewohnen,
Alß hier das volle Reich des Winters hebt empor? u. s. w.

Man umarmt sich und begiebt sich dann auf Merkurs Einladung zur Tafel, die durch mehrstimmige Winter-, Frühlings-, Sommer- und Herbst-Lieder verschönt wird. Ein Tanz beschließt das Schäferfest.

In dieselbe Gattung halbtheatralischer Maskenspiele gehören die sog. Wirtschaften, die damals an allen Höfen beliebt waren. Man kleidete sich in Bürger- und Bauernkostüme oder irgend eine Volkstracht und ließ sich von dem meist als Wirtspaar maskierten Fürstenpaar bewirten. Bei der am 20. Januar 1682 auf dem Heidelberger Schlosse gehaltenen „Wirtschaft" machte Joh. Phil. v. Zillhard, ein Kämmerer des Kurfürsten, den Wirt zum wilden Schweinskopf und Freifrau Anna Susanna v. Crailsheim die Wirtin. Der Kurfürst stellte einen Schweizer, die Kurfürstin eine Schäferin dar. Der Kammerpräsident und Hofrichter erschien als Bäcker, ein Kämmerer als Metzger, ein Hauptmann des Leibregiments als Bürgermeister u. s. w.

Ebenfalls den Charakter einer Wirtschaft trug die „Raguseische Kirchweih," die am 16. Febr. 1682 auf dem Heidelberger Schloß gehalten wurde. Fremde Kaufleute, Taschenspieler, Komödianten, Marktschreier, Quacksalber, Federfechter, Seiltänzer und sonstige Jahrmarktbesucher treffen zusammen mit den Bürgern der Stadt Ragusa; eine Gesandtschaft des türkischen Sultans Mahomet zieht ein, sie wird in feierlicher Audienz empfangen, dann amüsiert man sich, musiciert, tanzt und speist. Ein großer Saal im Friedrichsbau und drei anstoßende Gemächer waren der Schauplatz dieses bunten Kirchweihfestes. Der Saal war „als ein Wirtshaus mit grün gewürkten Tapeten ausgeschlagen, die Gemächer als die Stadt Ragusa mit einer durch Malerei vorgebildeten und mit grobem Geschütz versehenen Mauer von außen bekleidet. Inwendig in dem ersten Gemach wurden allerhand Kramläden, in dem zweiten vier Theatra oder Schaubühnen aufgebauet, das dritte, welches das Rathaus bedeutete, wurde ingleichem mit einer Mauer von außen umgeben." In den vier Theatern machten allerlei Komödianten ihren Hokus-Pokus; auf einem saß ein Quacksalber, der hatte neben

ſich „einen viſierlichen Pickelhäring und einen lebendigen Affen auf dem Theatro ſitzen, welche beide ingleichem mit allerhand lächerlichen Geſtikulationen und Poſſen die Umſtehenden ergetzten."

Wenn es die Jahreszeit geſtattete, wurden derartige Maskeraden auch im Freien abgehalten, ſo z. B. im Mai 1682, wo man zur Feier der Anweſenheit des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach und ſeiner Gemahlin das „Phöbiſche Reich" im kurfürſtlichen Schloßgarten aufführte. Daſelbſt war ein Parnaß mit allem Zubehör errichtet, „umb und umb mit grünem Laubwerk, anmütigen Lorbeerbäumen, luſtigen Felſen, bunten Blumen bekleidet und ausgezieret;" der Marſtall diente als „Phöbi Luſthaus." Der fürſtliche Gaſt ſelbſt war Phöbus, ſeine Gemahlin Daphne. Die vier großen Monarchen Ninus, Cyrus, Alexander (Kurfürſt Karl) und Cäſar huldigten ihnen zuerſt in glänzendem Aufzug zu Pferd, dann zu Fuß mit zierlichen poetiſchen Anreden, die ein Chaldäer, ein perſiſcher Magus, ein griechiſcher Philoſoph und ein römiſcher Poet vortrugen. Phoebus ließ ſich für dieſe Huldigungen durch Merkur bedanken, den Merkur ſtellte der kurfürſtliche Antiquarius und Bibliothekarius L. Beger dar. Auch die neun Muſen (kurfürſtliche Hofmuſiker) trugen durch Vokal- und Inſtrumentalvorträge zur Verherrlichung der fürſtlichen Gäſte bei. Unter Geſchützſalven begab ſich die ganze antike Geſellſchaft zur Tafel, die zwiſchen dem „Luſtwald" und den „Blumenfeldern" im Freien aufgeſtellt war. Die vorher geſungenen Lieder und die Muſikvorträge wurden während der Tafel wiederholt. Jede Geſundheit, die dabei ausgebracht wurde, war begleitet von Paukenwirbel, Trompetenfanfaren und dem Donner der ſchweren Geſchütze. Abends begab man ſich ins Schloß, wo ein Tanz den Freuden-Aktus beſchloß.

Solche nach einer genau vorher beſtimmten Generalidee veranſtalteten Maskeraden konnten ſich theatraliſchen Spielen nähern, wenn die zu Grunde liegende Idee irgend welche poetiſche Bedeutung hatte und dementſprechend durchgeführt wurde. Anſätze hierzu laſſen ſich in verſchiedenen der bereits erwähnten Spiele konſtatieren. Etwas weiter iſt man ſchon in dem am 8. Januar 1683 aufgeführten „verkleideten Aufzug" „Die unüberwindlichſte Tomyris" gekommen. Dies „Stück" klingt an die bekannte Sage von den Scythen- und Amazonenkämpfen an: die unüberwindlichen Amazonen nehmen nach der ſiegreichen Schlacht an der Thermodonbrücke die überlebenden Scythen gefangen und machen ſie zu ihren Sklaven; da überwindet ſie die Liebe, und, ihre Königin voran, reichen ſie den Beſiegten die Hand zum Ehebunde. Hier ziehen die Amazonen unter ihrer Königin Tomyris

und die Gefangenen, unter denen ſich auch Deutſche, Holländer, Griechen, Türken, Schweizer, Polen, Aſſyrier, Ungarn, Janitſcharen und Spanier, Cyrus, Theophraſt und Malaspina befinden, unter dem Armenierkönig Artabano auf. Jede Amazone erhält von der Königin die Erlaubnis, ſich einen Sklaven, der ihr am beſten gefällt, auswählen zu dürfen, und zwar werden die Sklaven feil geboten von einem perſiſchen Magus, der, wie es ſcheint, die einzige redende Perſon des Stückes iſt. Nach der Verteilung der Sklaven erſcheint der „Wirt" und ladet die ganze Geſellſchaft zur Tafel. Während der Tafel wird ein Lied geſungen, in welchem darauf angeſpielt iſt, daß die unüberwindlichen Amazonen der Macht Cupidos unterlegen ſind.

Götterhochzeiten waren ein beliebter Stoff für derartige Maskenſpiele. Im Februar 1682 ſpielte man in Heidelberg die „Vermählung Cupidinis und Pſychen", der die Helden des Altertums mit ihren Tugenden und die arkadiſchen Schäfer mit ihren Nymphen beiwohnten. Man verſammelte ſich im Vorgemach des Kurfürſten und zog geleitet von Pagen, die Windlichter trugen, von dort durch den Königsſaal, den inneren Schloßhof und den Ottheinrichsbau in das zubereitete Zelt. Hier ertönte beim Eintritt „eine Muſik von Violinen, Zinken, Poſaunen, Schalmeien und Vokalſtimmen auf vier Choren gemacht". Darauf verlas der „teutſche Petrarca" ein Huldigungsgedicht, in dem er dem Brautpaar Cupido und Pſyche Glück wünſchte. Nach abermaliger „Muſik in vier Choren" erſchien ein Cupido in den Wolken und richtete ſeinen Pfeil auf Pſyche. Zugleich ſprangen zwei als Cupidines verkleidete Knaben hervor und tanzten eine Entree. Ihnen folgte Hymenäus mit einem Pas seul und darauf wieder „eine Muſik zu vier Choren". Nun verlas der „teutſche Petrarca" ein zweites Reimgedicht, bei deſſen Worten: „Laßt das Bett mit Myrthen ſtreuen!" allerhand Blumen und parfümiertes Laubwerk aus den Wolken herabgeworfen wurde. Nach einem Schlußgeſang umarmte man ſich, von Merkur dazu aufgefordert, und ging zur Tafel.

Es lag ſehr nahe, auf dieſe Weiſe auch ein wirkliches Brautpaar aus der Hofgeſellſchaft zu feiern. Das geſchah bei der am 20. Januar 1683 aufgeführten „Coniunctio Martis et Veneris" zu Ehren der Vermählung des kurfürſtlichen Stallmeiſters und Kommandanten von Frankenthal, Grafen Karl Ludwig von Sayn-Wittgenſtein mit Anna Metta von Bruckendorf. Das neuvermählte Paar erſchien als Mars und Venus und ließ ſich von Helden des Altertums mit ihren Tugenden und Vertretern aller möglichen Nationen, die mit fremdländiſchen Sklavinnen erſchienen, huldigen, ſowie durch Vokal- und

Inſtrumentalvorträge der Hofmuſiker und die poetiſche Anrede eines Magus (hinter dem jedenfalls der teutſche Petrarca Beger verſteckt iſt) feiern. Hierbei trat der Kurfürſt als Hannibal, die Kurfürſtin als barbariſche Sklavin auf.

Beſonderes Intereſſe verdient die am 20. Februar 1683 aufgeführte „Coniunctio der Ehren und der Vergnüglichkeit", weil hierin der Übergang zum moraliſierenden und allegoriſierenden Schauſpiel deutlich erkennbar iſt. Cato und Diogenes ſtreiten ſich mit Plato und Demoſthenes über den Vorzug der Ehre oder der „Vergnüglichkeit", ſie geraten dabei in ſo „ſpitziges Gezänk", daß ſie ſich darüber faſt in die Haare geraten. Da erſcheint unter Blitz und Donner die Göttin Aeternitas und belehrt ſie, daß weder Ehre ohne Vergnüglichkeit, noch Vergnüglichkeit ohne Ehre beſtehen könne. Auf ihr Geheiß wird Epaminondas auf den Thron der Ehre, die Tugend auf den Thron der Vergnüglichkeit (!) geſetzt, und beide unter Vermittlung der Philoſophen ehelich verbunden. Zum Zeichen wahrer Freundſchaft vertauſchen darauf Epaminondas und die Tugend ihre Thronſitze, während „in dem blaugewölkten Himmel" eine Vokal- und Inſtrumentalmuſik erſchallt. Hymen erſcheint und wünſcht der Vereinigung Glück und Segen. Man „embraſſierte" ſich und ging unter den Klängen einer Inſtrumentalmuſik zur Tafel.

Den einzelnen Perſonen ſind die Verſe, die ſie zu ſprechen haben, genau vorgeſchrieben; der gleichzeitige Druck, der noch im Stil einer nachträglichen Feſtbeſchreibung gehalten iſt, teilt ſie im Wortlaut mit. Dasſelbe iſt der Fall bei dem ganz ähnlich aufgebauten Feſtſpiel „Die über Mars triumphierende Anmut", das am 23. Oktober 1683 im Schloß Friedrichsburg in der Citadelle von Mannheim zu Ehren des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg aufgeführt wurde. Es iſt die erſte muſikaliſch-theatraliſche Hofvorſtellung in Mannheim, von der wir ſichere Kunde haben: ein ſeltſames Gemiſch von Maskerade, Oper, Ballet und Schauſpiel. Der fürſtliche Gaſt wirkte ſelber mit (als Zephyr), ebenſo Kurfürſt Karl, der hier wie in dem zuvor beſprochenen Stück den Helden Roland ſpielte und als Dame ſeine Geliebte Sophie Eliſabeth Rüdt v. Collenberg gewählt hatte.

Mars mit ſeinen auserwählten Helden: Roland, Karl von Bourbon, Soliman, Rinaldo, Tankred, Gaſton de France, Achilles und Epaminondas hat verſchiedene Angriffe zu beſtehen, die er alle ſiegreich zurückweiſt: zuerſt den Angriff des Reichtums, dann des Neids, darauf der Armut, die ſich alle für mächtiger dünken als die Tapferkeit. Zuletzt erſcheint die Anmut (Venus), begleitet von Cupido und Amoretten; ihr gegenüber muß Mars ſeine Verteidigung aufgeben

und ſich für beſiegt erklären. Während Venus einem jeden der Helden eine Nymphe zuführt und ſich ſelbſt dem Mars zugeſellt, wenden ſich alle dem über ihnen in den Wolken thronenden Götterpaar Zephyrus und Flora zu, dem ſie mit Lobpreiſungen huldigen. Die Rolle des Zephyrus, der nur wenige Verſe zu ſprechen hatte, war dem Gaſt, Johann Friedrich Markgrafen von Brandenburg, zugefallen. Als Flora ſtand ihm die Baroneſſe Franziska Barbara von Welz zur Seite.

Unter Pauken- und Trompetenſchall ging man zur Tafel. Von dem Tafelliede, das die Allegorie Zephyrus-Flora einigermaßen zu erklären ſich bemüht, ſei der Anfang als charakteriſtiſche Probe dieſer Hofpoeſie wiedergegeben:

Wo fürſtliche Zweige den Himmel beſteigen,
Da müſſen der Erden Gebürge ſich neigen,
Das bunde geblüme der Floren entſteht,
Wo Zephyr die Wälder mit Biſem durchweht.
Die Erde verehret,
Was Freude vermehret,
Die Berge zerfallen,
Weil Fürſtlicher Zephyr ſein Jubel läßt ſchallen.

Du, groſſer Fürſt Friedrich, haſt beydes gegeben.
Du druckeſt der Stoltzen begieriges Leben.
Du creöneſt die Pfältzer mit Freuden-Geſträuch
Und ſetzeſt dir Thronen in himmliſchem Reich.
Mars macheſt du grünen,
Dem Frieden zu dienen;
Die Helden entflammen
Zu ſchützen des Zephyrs erhabenen Stammen.

Intereſſant iſt die Verwendung der Hofmuſik und des Ballets bei dieſer Aufführung, die wie alle übrigen mit einem Gelage und Tanz ſchloß. In einem großen Saal war ein „Amphitheatrum" errichtet, in deſſen Mitte der Thron des Mars einige Stufen hoch aufgeſtellt war. Daneben hatten Zephyrus und Flora ihren Thronſitz. Das ganze war mit Wolken, „einen Himmel zu präſentiren," abgeſchloſſen. Die Teilnehmer verſammelten ſich in dem ſog. mittleren Pavillon. Von hier zogen zuerſt Zephyr und Flora „mit vorher ſpielenden Violinen" in den Feſtſaal und nahmen auf ihrem Wolkenthron Platz. „Ihnen folgten die übrigen zu der Aktion gehörende Manns- und Weibs-Perſonen, paar- und paarweis, und ſtellten ſich zu beiden Seiten des Amphitheatri in die Arcaden. Darauf kam Mars auf jeder Seite von vier Helden begleitet mit vorher ſchallenden Pauken und Trompeten und unter Trommelſchlag hernachfolgender Compagnie Cuiraſſirer. Die Pauken und Trompeten ſtellten ſich an ihren Ort,

Mars setzte sich auf seinen Thron, die acht Helden stellten sich zu beiden Seiten auf des Thrones Staffeln, die Cuirassier blieben vor dem Thor (Thron?) zu beiden Seiten auf der Wacht stehen."

Das Erscheinen des den Reichtum personifizierenden Pluto (Plutos ist natürlich gemeint!) wurde musikalisch vorbereitet, indem „mit Violinen eine traurige Melodie gespielt wurde". Ebenso wurde das Auftreten des Neids und der Armut durch eine musikalische Introduktion angekündigt, bei ersterem durch „eine widerwärtige und durcheinanderlaufende Melodie", bei letzterer durch „eine traurige Melodie". Der dreimalige Sieg des Mars wurde durch drei Lieder gefeiert, in denen seine Macht verherrlicht wird.

Pluto bringt zwei alte Geizhälse mit, die eine Entree tanzen; „sie besahen und küßten unter dem Tanz ihre Schätze, klopften auf die Taschen und machten verschiedene unter dergleichen Leuten gewöhnliche Gestikulationen". Der Neid läßt zu seiner Assistenz ebenfalls ein Ballet tanzen von „zwei Pedanten mit recht schulmeisterischem Habit, kurzen Mänteln und weiten Hosen". Während des Tanzes „deuteten sie bisweilen nach pedantischer Gewohnheit mit der Hand auf ihre Stirn als den Sitz ihrer weltbezwingenden Weisheit". Die Armut ist begleitet von einem „krummhinkenden und bucklichten Bettler", der einen Tanz „mit verschiedenen seinen Qualitäten gemäßen Figuren" ausführt.

Vor dem Erscheinen der Venus erschallt eine „überaus anmutige und liebliche Musik", die Mars und seine Helden einschläfert. Während ihres Schlafes kommen zwei Amoretten mit Fackeln und tanzen eine Entree. Nach Beendigung ihres Tanzes hob die vorausgehende anmutige Musik wieder an, während der Venus mit Cupido erschien, um Mars und seine Helden zu fesseln. Unter dem Schall der Pauken und Trompeten erwachen die Helden wieder.

Noch in höherem Maße trägt das im Februar 1684 am Heidelberger Hofe aufgeführte Schauspiel „Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit" den Charakter eines Bühnenstückes, allerdings eines solchen, bei dem die Gattungsbezeichnung große Schwierigkeit machen würde. Aus dem gleichzeitigen Foliodruck[1] erfahren wir nicht nur die Namen der Darsteller wie bei den früher besprochenen Stücken, sondern wir erhalten auch einen Einblick in das damalige Kostüm- und Dekorationswesen, da dem Texte zahlreiche gute Kupfer beigegeben sind, welche die Hauptmomente des Stückes darstellen. Sie sind gestochen von dem bekannten Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus (1645—1719), von dem auch verschiedene schöne Ansichten des Heidelberger Schlosses herstammen.

Wenn dieſe Abbildungen als genau und naturgetreu gelten dürfen, ſo hatte die Rahmen-Öffnung der damals zur Verwendung kommenden Bühne ungefähr eine Breite von 15 und eine Höhe von 10 Metern; rechts und links war ſie von korinthiſchen Säulen eingefaßt, zwiſchen denen links die Statue der Wahrheit, rechts die der Geſchichte ſtand. Oben über der Bühnenöffnung hielten zwei Löwen das kurpfälziſche Wappen. Die Bühne ſcheint nur 2—3 Kuliſſengaſſen tief geweſen zu ſein. Von Soffiten iſt auf keinem Bilde etwas zu bemerken. Die antiken Koſtüme ſind mit Ausnahme der bei den Ballets verwendeten nicht ſo ſtark barockiſiert, als man eigentlich nach dem Zeitgeſchmack erwarten ſollte. Was die Dekorationen anbelangt — die Scene hat 17 Veränderungen aufzuweiſen — ſo ſcheinen ſie ſchön und wirkungsvoll geweſen zu ſein.

Der Inhalt des von Lorenz Beger verfaßten Stückes iſt moraliſch-allegoriſcher Art, das Ganze klingt zuletzt in eine Lobeserhebung des Fürſtenpaares und ſeiner Gäſte aus. Es giebt in ſeinem Verlauf Gelegenheit zu den mannigfaltigſten hiſtoriſchen und mythologiſchen Scenen und Ballets, die nur in loſem Zuſammenhang mit einander ſtehen.

Zu Anfang erſcheinen „die Göttin der Gedächtnis“ und „die Göttin der Ewigkeit“, dargeſtellt von einem Studioſus und einem Kanzleibedienten, ſie ſteigen aus den Wolken in einen königlichen Saal hernieder und ſingen. Nach einem darauffolgenden kurzen Dialog der beiden treten acht Philoſophen auf (dargeſtellt von Offizieren und Beamten) und disputieren, welches die höchſte Tugend ſei. Chryſippus meint: die Treue, Zeno: die Gerechtigkeit, Anaxagoras: die Gütigkeit, Ariſtoteles: die Tapferkeit, Thales: die Freundſchaft, Anthiſtenes: die Mäßigkeit, Solon: der kluge Sinn, Plato: die Frömmigkeit. Sie geraten hart hintereinander. Zeno erklärt:

Ihr Herrn, in rechter Form, wer möchte disputieren,
Wann jeder ins Gelach gleich dummen Gänſen ſchwätzt!

Um den Streit zu ſchlichten, erſcheint die Göttin der Aufrichtigkeit, dargeſtellt vom Dichter ſelbſt, dem kurfürſtlichen Antiquarius und Bibliothekarius Beger. Sie redet die erſtaunten Philoſophen an:

Ich ſag' euch ins Geſicht, ihr habt noch nicht gefunden,
Was ihr mit ſolchem Fleiß und Eifer habt geſucht.

Und ſie entführt die Philoſophen mit ſich in die elyſäiſchen Gefilde. Der Göttin des Gedächtniſſes aber befiehlt ſie, Hiſtorien und Thaten tugendhafter Menſchen wieder ans Licht zu bringen; danach ſollen dann die Philoſophen ſich ein Urteil über die höchſte Tugend bilden.

Soweit die Einleitung. Die Pauſe bis zum Beginn der Tugendexempel füllt eine Balletſcene aus, ein Pas seul getanzt vom Balletmeiſter Pelletier als Mars „auf einem offenen Feld mit einigen ruinierten Gebäuen.“

Darauf werden die Exempel der einzelnen, zu verherrlichenden Tugenden vorgeführt, teils in „redenden Aktionen“, teils in Ballets. Als erſtes Exempel iſt die Geſchichte von Mucius Scävola dramatiſiert. Der Kurfürſt Karl ſelbſt ſpielte den Mucius, der vor dem Etruskerkönig Porſena ſeine Rechte in die Flammen ſteckt. Nach einem von fünf Angehörigen des vornehmen Hofadels getanzten Jägerballet werden wir nach Lokri verſetzt. Hier hat Zaleukus, der Geſetzgeber, nach deſſen Geſetz auf Ehebruch die Strafe der Blendung ſteht, ſeinen eigenen Sohn wegen dieſes Vergehens zu der geſetzlichen Strafe verurteilt. Durch die Bitten des Volkes läßt er ſich bewegen, an dem Schuldigen nur an einem Auge die Blendung vollziehen zu laſſen, läßt aber dafür ſich ſelbſt, um der Strenge des Geſetzes, das Blendung auf zwei Augen verlangt, zu genügen, ebenfalls ein Auge ausſtechen.

Dieſem Exempel der Gerechtigkeit folgte ein Ballet von Camillus und dem Falisker Schulmeiſter. Als Inhalt dieſes Ballets, in dem der Balletmeiſter Pelletier den Schulmeiſter darſtellte, wird folgendes angegeben: „Als Camillus die Falisker nach etlichen Treffen in die Stadt Valerii eingeſchloſſen und nunmehr belagert hielt, führt ein Schulmeiſter der vornehmſten Bürger ihre Kinder, welche er in ſeiner Disziplin hatte, gleichſam ſpazieren vor die Stadt in das römiſche Lager und übergab dieſelbe Camillo mit der Verſicherung, daß durch derer Gefangenſchaft die Stadt zu der Übergab leicht würde gebracht werden, hoffte deswegen eine gute recompens. Camillus ergrimmte über den Verräter, ließ ihm die Hände auf den Rücken binden und alſo von den Knaben aus dem Lager wieder in die Stadt mit Ruten ſtreichen. Als die Falisker nach erkundigter der Sachen Beſchaffenheit Camilli ritterliches Gemüt verſtunden, ſetzten ſie in deſſen Aufrichtigkeit ein ſolches Vertrauen, daß ſie ſich ohne weitere Gegenwehr und einzige Bedingnis den Römern ergaben.“

Als Exempel für die „Gütigkeit“ diente die Geſchichte von Pompeius und Tigranes. Tigranes demütigt ſich vor dem ſiegreichen Pompeius und unterwirft ſich ihm, aber Pompeius giebt ihm auf den Rat ſeines Freundes Afranius (den der Kurfürſt darſtellte), Krone und Reich zurück. Tigranes ruft dankerfüllt aus:

> Itzt hat Pompeius erſt mich gänzlich überwunden,
> Des Fürſten Gütigkeit beſieget Herz und Mut.

Darauf folgte die Geſchichte von den Horatiern und Curiatiern als Ballet d. h. als Pantomime bearbeitet. Auch hierbei wirkte der Kurfürſt (jedenfalls ohne viel Koſtümwechſel) mit und zwar in der Rolle des erſten Horatiers neben ſeinem Balletmeiſter Pelletier, der den dritten Curiatier ſpielte.

Die nächſte Aktion handelt von dem Römer Manius Curius, den die ſamnitiſchen Geſandten ohne Erfolg zu beſtechen verſuchen, und der auf ſeine einfache Rübenmahlzeit deutend ſagt: er wolle lieber herrſchen über diejenigen, die das Gold haben, als ſelbſt Gold beſitzen und ſeine Tugend darüber verſcherzen. Das nun folgende Ballet zeichnet ſich durch höchſte Originalität aus: es war ein Philoſophenballet, getanzt von Sokrates (Oberſtlieutenant v. Venningen), Diogenes (Monſieur de Bernem) und Äſop (Balletmeiſter Pelletier).

Die letzte Aktion innerhalb der Exempel war im dramatiſchen Sinn der ſchwächſte Teil dieſes aus Stücken beſtehenden Stücks: ſie feiert die hingebende Trauer der Königin Artemiſia um ihren verſtorbenen Gemahl Mauſolus, dem ſie das Mauſoleum widmete. Ein Trauergeſang von zwei Jünglingen iſt dabei bemerkenswert. Nach einem von fünf adligen Herren im Schäferkoſtüm getanzten Balletintermezzo folgte der „Schluß-Aktus". Die Aufrichtigkeit führt die acht Philoſophen wieder herein und redet ſie folgendermaßen an:

„Ihr habt der Tugend Glanz nunmehr vor euch geſehen,
Den kühnen Mucium, Zaleuci reine Bahn,
Was von Pompejo ſei in Aſien geſchehen,
Was Artemiſia, was Curius gethan,
Camilli kluges Recht, der Jäger tapfres Weſen,
Des Schäfers edle Treu, der Philoſophen Witz,
Was von Horatiern und Gegnern wird geleſen,
Das alles ſahet ihr vom blauen Wolkenſitz.
Soviel hat dieſes Mal im Leben euch zu zeigen,
Auf der Gedächtnis Bitt der Götter Macht beliebt.
Verteilt ihr ſelbſten nun von dieſen Tugendzweigen,
Ob einem die Vernunft des Sieges Palmen giebt!"

Als jedoch die Philoſophen bei ihrer vorigen Meinungsverſchiedenheit verharren, fleht die Aufrichtigkeit die Götter an, ihnen die höchſte Tugend in den Wolken zu zeigen. Sie erſcheint, es iſt die Göttin der Beſtändigkeit, die auf einem Thron in den Wolken ſitzt; ſie ſtellt in einem längeren Geſang ihre Verdienſte dar und beanſprucht den Tugendpreis für ſich. Dieſe wichtige Geſangspartie war dem markgräfl. ansbachſchen Hofmuſikus Joh. Heinr. Chriſtan übertragen. Die Beſtändigkeit erklärt: Tapferkeit, Treue, Aufrichtigkeit u. ſ. w., überhaupt

alle Tugenden ohne Beſtändigkeit ſeien nichts, daher gebühre ihr die Krone unter den Tugenden, der Siegespreis in dieſem Streit.

Nach dem Verſchwinden der Beſtändigkeit fragt die Aufrichtigkeit die acht Philoſophen:

> Wie nun, ihr weiſe Leut, wie ſtehen die Gedanken?
> Soll der Beſtändigkeit der Siegesthron gebühren?

Und die Philoſophen erklären einſtimmig:

> Was Götter eingeſetzt, wie ſollte dieſes wanken,
> Wir werden dieſe Lehr in aller Welt einführ'n.

Zum Schluß folgt noch ein Ballet der Damen und Ritter der Sincerität, von 12 Paaren getanzt, unter denen ſich auch der Kurfürſt und die Kurfürſtin befinden. Die Damen ſind auf der Abbildung in weiten, ſchleppenden Spitzengewändern zu ſehen, ſie tragen auf dem Kopf drei große Federn und als Abzeichen auf der Bruſt ein flammendes Herz; die Herren erſcheinen in einer Art römiſcher Rüſtung mit einem großen Federbuſch auf dem Helm.

Aus dieſer ausführlichen Schilderung des Vegerſchen Werkes, das uns als Gemiſch von Ausſtattungsſtück, moraliſierendem Schauſpiel, Oper, Pantomime, Ballet, Maskerade und Hoffeſt ſehr eigentümlich berührt, läßt ſich der theatraliſche Geſchmack jener Zeit deutlich erkennen. Barockiſierte antike Motive verbunden mit oberflächlichen und konventionellen Moralideen — das Ganze dem Schau- und Prunkbedürfnis eines franzöſiſche Sitten kopierenden Hofes und den Anforderungen einer bis ins Ungeſunde geſteigerten geſelligen Zerſtreuungsſucht angepaßt, wie konnte es unter dieſen Verhältniſſen anders ſein, als daß der litterariſche Geſchmack und der poetiſche Wert dieſer theatraliſchen Hofprodukte, die ſo ganz dem Weſen des Herrſchers entſprachen, in gar keinem Verhältnis zu dem dabei getriebenen äußeren Aufwand ſtanden! Sie erſtickten leider auch die guten Anfänge, die Karl Ludwigs Zeit hervorgebracht hatte.

Die Vorliebe für glänzende Mummereien wurde beim Kurfürſten Karl ſchließlich zur Manie. Am 11. Januar 1684 wurde auf dem Heidelberger Schloß eine Maskerade „Beyde Reich der Türken und Perſianer“ aufgeführt, die nach der gedruckten Beſchreibung des kindiſchſten, ödeſten Unſinns voll war. Der Großtürke und der perſiſche Großſophi ſchicken ſich eine Geſandtſchaft nach der andern, ein Krieg droht auszubrechen, da wird eine Zuſammenkunft beider Potentaten herbeigeführt, die einen Friedens- und Freundesbund veranlaßt. „Nach gehaltener einiger Unterredung gingen ſie zur Tafel. Bei der

Tafel wurden beide Nationen gegen einander über gesetzt, da dann bei dem Trunk ein jeder Teil von seiner Macht ziemlich aufschnitte".

Auch zu Soldaten- und Kriegskomödien im Freien führte den Kurfürsten seine überspannte Zerstreuungssucht. Eine ausführliche Beschreibung eines derartigen „Waffenspiels" zwischen Ungarn und Türken, welches am 3. Juli 1682 in dem kurfürstlichen „Stattgarten" zu Heidelberg abgehalten wurde, liegt gedruckt vor und enthält alle dabei vorgefallenen Reden, Vorträge und Briefe (!) in genauer Wiedergabe. Die Rollen waren verteilt wie in der Komödie, der ganze Hof mußte mitwirken. Ungarn und Türken waren in je drei Kompagnien eingeteilt; die zweite ungarische kommandierte der Kurfürst selbst als Saladinus Scanderbeg, ein griechischer Edelmann, welcher zu den Ungarn übergegangen ist.

Im heißen Sommer des Jahres 1684 wurde das am Rhein gelegene Schloß Eicholzheim bei Mannheim in eine türkische Festung verwandelt. Hofleute, Soldaten und Studenten waren als Türken und Kaiserliche maskiert, vier ganze Wochen lang lag der Kurfürst vor dieser fingierten Festung, die er Negroponte nannte. Dies thörichte Kriegsspiel vor Eicholzheim brachte ihm den Tod. Er zog sich dabei ein heftiges Fieber zu, an dem er im Frühjahr 1685 starb.

Mit Karl erlosch die simmernsche Linie, die dem pfälzischen Lande einige seiner frömmsten, einige seiner verhängnisvollsten und einen seiner besten Fürsten geschenkt hatte. Karl hatte wenig mit seinem bedeutenden Vater Karl Ludwig gemein, in ihm lebte die unglückselige Geistesrichtung des Winterkönigs in ungesunder Verkümmerung wieder auf. Eine hochbeanlagte Fürstenlinie schloß mit ihm degeneriert ab. Aber von ihm wendet sich unser Blick auf seine Schwester Elisabeth Charlotte, eine der edelsten und erfreulichsten Frauengestalten des Wittelsbachischen Geschlechts, einen Charakter voll frischer, kräftiger Individualität. Ihr unglückliches Schicksal, das sie als Gemahlin des Herzogs von Orleans an den französischen Hof fesselte, wurde auch unglückbringend für das pfälzische Land. Denn aus dieser Ehe leiteten die französischen Eroberungsgelüste, die bald nach Karls Hinscheiden das pfälzische Land mit Mord und Brand erfüllten und vieles von Karl Ludwigs Schöpfungen wieder vernichteten, ihren scheinbaren Rechtsgrund her.

Die Aussicht auf diese schrecklichen Zeiten lag drohend über der Pfalz, als Karls Nachfolger aus der neuburgschen Linie den kurpfälzischen Thron bestieg.

2.

Die Neuburger. Anfänge der großen Oper in Düsseldorf.

Nach dem Aussterben der simmernschen Linie ging die pfälzische Kurwürde an die Linie Pfalz-Neuburg über, deren wichtigste Besitzung die jülich-bergschen Lande bildeten, die 1666 durch einen Vergleich mit Brandenburg dauernd in den Besitz der Neuburger gekommen waren. Pfalzgraf Philipp Ludwig, der Stammvater dieser Linie, der in Neuburg residierte, war eifriger Lutheraner, mußte es aber noch in seinen alten Tagen erleben, daß sein Erstgeborner und Nachfolger Wolfgang Wilhelm 1614 offen zum Katholicismus übertrat und der Schwager Maximilians von Baiern, des Vorkämpfers der Liga, wurde. Ein Jahr später wurde diesem Wolfgang Wilhelm ein Sohn geboren, Philipp Wilhelm, der als 38jähriger die Herrschaft seines Vaters und als 70jähriger die pfälzische Kurwürde erbte.

Schon Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm, der energischste und bedeutendste unter den neuburgschen Fürsten, unterhielt in Düsseldorf, seiner Residenz, eine tüchtig geschulte Hofmusik, bestehend aus einer Vokalkapelle von 8 italienischen Sängern und einem Orchester von 20 deutschen Instrumentisten (einschließlich der Hoftrompeter).[1] Die Sopran- und Altstimmen waren Knaben übertragen, die ebenso wie in Heidelberg im Auftrag des Hofes vom Kapellmeister für den Kapelldienst herangebildet wurden.

Am 12. April 1638 wurde der Kanonikus Ägidius Hennius*) aus Lüttich, ein namhafter Kirchenkomponist, mit einem Jahresgehalt

*) Der Name steht nicht genau fest; auch Egidio Henno, Gilles Heine. Zwischen ihm und Wolfgang Wilhelm existiert im Düsseldorfer Archiv ein kulturhistorisch wertvoller Briefwechsel, der ununterbrochen bis 1650 fortgeführt worden ist.

von 100 Goldgulden von Wolfgang Wilhelm zum „Superintendenten“ der pfalzgräflichen Hofkapelle ernannt und ihm damit die Oberaufsicht über die Musik am Düsseldorfer Hofe übertragen. Hennius ließ sich trotz der Übertragung dieses Amtes nicht in Düsseldorf nieder, sondern kam nur ab und zu dahin. In den Jahren 1638—1646 brachte er eine stattliche Reihe eigener geistlicher Kompositionen am Düsseldorfer Hofe zur Aufführung: Messen, Psalmen und Hymnen für mehrere Gesangsstimmen a capella oder mit Begleitung einiger Instrumente z. B. eine Messe à 6 voci e sei instrumenti, ein „Ut primum tribularis“ à 8 voci con doi violini u. s. w. Von diesen Werken scheint sich nichts erhalten zu haben, wir kennen nur ihre Titel aus einem Verzeichnis.

Des Hennius Einfluß mag bestimmend gewesen sein für das Düsseldorfer Musikleben dieser Zeit, in das sich leider kein genauerer Einblick gewinnen läßt. Im März 1653 starb Wolfgang Wilhelm, aber auch sein Nachfolger Philipp Wilhelm förderte die Kunst am Düsseldorfer Hofe. Die wenigen Jahre, während der dieser unbedeutende, jesuitisch erzogene und jesuitisch geleitete Fürst den pfälzischen Kurhut trug (1685—1690), waren von schrecklicher Kriegsnot erfüllt. Der Krieg zwang zu Einschränkungen im Hofhalt, und so fanden im Juni 1688 Verhandlungen statt zur Reduktion der Hofhaltsausgaben.[1] Bei dieser Gelegenheit wurde u. a. bestimmt, daß die Jahresbesoldung zweier Musikanten, die unter der vorigen Regierung bei Hof hatten aufwarten müssen und dafür 100 Gulden „neben etwas an Wein und Korn“ empfingen, eingezogen werde, „weil Ihro Kurfürstliche Durchlaucht jetzo ihre eigene Musik haben“. Ein kleiner Zettel in diesen Akten hat uns die Namen der Mitglieder dieser Hofkapelle Philipp Wilhelms im Jahr 1688 erhalten; die darauf verzeichnete Liste lautet: „1 Kapellmeister, Forti, Weiani, Hans Michel, Francesco, Stella, Carl, Schweizer, Urspringer, Agricola, Mayer, Goller, Hans Michel (so ein Grenatir gewesen), Vitali, Sabatini, Fischer, Helfried, Rayer, Sinzig, 1 Calcant.“ Also in der Mehrzahl Deutsche, aber mit Italienern vermischt.

Musik und Theater erhoben sich an seinem Hofe langsam von der Stufe, die sie unter Karls Regierung eingenommen hatten. Die Kunst in ihrem Selbstzweck war noch nicht erkannt, sie war noch nicht selbständig geworden, sie trat auf im niederen Dienst der höfischen Feste. Aus den prunkvollen mythologischen Maskeraden wurden allmählich italienische Fest- und Gelegenheitsopern. Namentlich die fürstlichen Hochzeiten gaben hierzu Gelegenheit. Im Juli 1687 fanden aus Anlaß der Hochzeit des Königs Peter II. von Portugal mit der pfälzischen Prinzessin

Maria Sophia Eliſabeth (die Vermählung erfolgte durch Prokuration d. h. der Bräutigam war durch einen Geſandten vertreten) große Feſtlichkeiten in Heidelberg und Mannheim ſtatt, die nach offiziellen Berechnungen die Summe von 150000 Gulden koſteten.

Den Mittelpunkt dieſer Feſtlichkeiten bildete eine in Heidelberg aufgeführte große italieniſche Oper — die nachweisbar erſte, die am kurpfälziſchen Hofe zur Aufführung kam. Sie betitelt ſich: „Das Kleinod Ceraunia von Ulisſipone jetzo genannt Lisbona“ (La gemma Ceraunia); das Textbuch iſt uns erhalten, es bildet einen ſtattlichen, 161 Seiten umfaſſenden Folioband, in dem die deutſche Überſetzung neben den italieniſchen Text geſtellt iſt. Der Vorrede zufolge rührt die Dichtung von Niccolo Minati her; derſelbe iſt wohl identiſch mit dem außerordentlich fruchtbaren Wiener Hofpoeten Niccolo Minato, der mehrere Jahrzehnte lang den kaiſerlichen Hof mit Operndichtungen verſorgte;[1] der Komponiſt iſt nicht genannt, doch kann man mit Sicherheit auf den damals am Heidelberger Hof lebenden Sebaſtiano Moratelli ſchließen, von dem ſpäter noch die Rede ſein wird.

Der Text, der als eine der älteſten opernmäßigen Behandlungen dieſes Stoffes bemerkenswert iſt, nimmt an, Ulyſſes ſei auf ſeinen Irrfahrten auch nach Portugal gekommen und habe hier die nach ihm benannte Stadt Ulisſipone oder Liſſabon (!) gegründet, hier habe er auch ſeiner Schutzgöttin Minerva einen Tempel erbaut zum Dank dafür, daß ſie ihm in ſo vielen Gefahren beigeſtanden und ihm den Edelſtein Ceraunia zum Schutz gegen Donnerſchlag geſchenkt habe. Ulyſſes weilt als Gaſt des Königs Ulitерſe von Luſitanien in Ulisſipone, da Sturm und widrige Winde ſeine Heimfahrt hindern. Hier beſucht ihn Calypſo, ſeine Geliebte von der Inſel Ogygia, die ſeine Abweſenheit nicht länger ertragen konnte.*) Auch Telemach iſt auf der Suche nach ſeinem Vater dahin gekommen, begleitet von Neſtors Sohn Piſiſtratus und ſeinem Leibeigenen Eumäus, dem die Rolle der komiſchen Perſon zugefallen iſt.

Telemach erglüht in Liebe für die luſitaniſche Königstochter Antinoa, aber ſeine frühere Geliebte Liſida, eine joniſche Prinzeſſin, ſtellt ſich ein, um ihre Rechte geltend zu machen, und findet es für gut, als „Page“ verkleidet zu erſcheinen und alle möglichen Verwirrungen anzurichten, die den Hauptteil des außerordentlich umfangreichen

*) Ulyſſes iſt das ſehr unangenehm. Im erſten Akt fordert er ſie auf, nach Ogygia zurückzukehren: „Ich bin allhier nicht unbekannt, meine Jahre nehmen zu; ich habe allhier meinen Sohn, dem von verliebten Eitelkeiten ein Exempel zu geben mir nicht geziemen will“.

Stückes ausmachen.[1] Schließlich entscheidet sich Telemach doch für Lisida, und Antinoa reicht seinem Freunde Pisistratus ihre Hand. Die Oper ist in drei lange Akte eingeteilt, innerhalb deren der Schauplatz mehrmals wechselt. Der ganze Apparat der späteren großen Oper mit ihren Aufzügen, Ballets, Flugmaschinen u. s. w. findet sich schon hier in überraschender Kompliziertheit. Zum Schlusse erscheinen die Gottheiten Jupiter, Minerva und Venus und nehmen in ihren Reden Bezug auf das Hochzeitsfest. Jupiter erklärt: „Es wird hernach auch ein Tag kommen, da die glückselige Hoheit Petri des Helden von Lusitanien und einer Zierde selbigen Thrones, dann auch Mariae Sophiae, welche an Tugend und Schönheit vor anderen glänzet, einer Tochter des großen Philippi Guilielmi, des heiligen römischen Reichs Kurfürsten zu Pfalz und heldenmütigen Herzogen, wird sein eine Gemma Ceraunia wahrhaftiger und sicherer, das Königreich Portugal zu bewahren von dem Donner böser Nachstellungen und Arglist, Unglück und falschen Neids."

Von den mannigfachen interessanten Einzelheiten, die sich bei der Lektüre dieses Operntextes darbieten, sei nur einiges hervorgehoben.

Jupiter, dem seine Donnerkeile ausgegangen sind, erscheint und befiehlt seinem Adler, eilends nach Lemnos in die Schmiede Vulcans zu fliegen und von den Cyklopen neue Donnerkeile zu holen. Venus, des Ulysses Feindin, die auf ihrem Wagen durch die Luft fährt, hat das bemerkt und läßt dem Adler durch ihren Sohn Amor einen Donnerkeil entreißen, um damit den verhaßten Ulysses zu vernichten. Amor fragt sie verwundert: „Ist dir nicht genug, mit schmeichelnden Augen zu schießen? Willst du noch dazu donnern? Vermeinest du, es sei nicht genug, wann du mit den Augen blitzest? Sondern willst noch dazu mit den Flammen Jovis schießen?" Aber er gehorcht dem Befehl seiner Mutter. Das alles wird scenisch dargestellt.

Außer den zwei mit der Handlung verknüpften Ballets der Winde und der Edelsteinfischer wurden noch Ludi Herculis und Ludi Minervae aufgeführt. Die Vorstellung erhielt dadurch eine Ausdehnung, die eine Verteilung auf zwei Tage nötig machte. Man brach mitten im zweiten Akt ab[2] und beschloß den ersten Tag mit den Ludi Herculis.

Die Aufführung begann am 1. Juli nach der Festtafel. Nach der Tafel, so erzählt ein Chronist,[3] „wurde die erste Opera oder Comödie singend gespielet, worinnen sich die offenbare See mit einem großen Schiff, in welchem sich der griechische Fürst Ulysses, welcher die Stadt Troja belägert, befunden, praesentirt. Dieses Schiff aber verunglückte, so daß sich Ulysses nebst etlich wenigen seiner Gefährten

mit genauer Noth ſalviren konnte; hernach donnerte, hagelte und blitzte es. Nach dieſem kam Neptunus auff einem Meer-Pferde mit einem großen, weißen Bart, und war das Meer voller Waſſerweiber, ſo mit einander geſpielet, und wurde der Verluſt, ſo bey vorigem Schiffbruch ins Meer verſunken, wieder hervorgebracht. Hierauff erſchien der heydniſche Gott Jupiter in einer Wolken, einen Adler bey ſich habend, ſo hin und her geflogen; deßgleichen kamen die Venus und Minerva in zweyen Triumph-Wägen ſchwebend in den Wolken, welche gleichſam übermenſchlich geſungen. Als nun Cupido die Venus erblicket, iſt er alſobald mit ſeinem Köcher und Pfeil auf einer Wolken herunter und wieder hinauf geflogen, welches admirabel zu ſehen geweſen." Hier wurde die Aufführung dieſer Ausſtattungsoper unterbrochen und erſt am Tag nach der Trauung zu Ende geführt. „Den dritten Tag hernach — erzählt der Chroniſt weiter — wurde der Reſt von der Opera geſpielet, worinnen ſich der Tempel Dianae (ſoll heißen Minervae) praeſentirt, ſo offt verändert wurde. Darnach kam Jupiter auß den Wolken, wie auch die Venus, Cupido und Minerva, folgends noch vier Göttinnen, ſo überaus lieblich geſungen und der Königin und dem König Glück gewünſchet. Endlich wurde dieſer Actus durch ein Ballet, welches die drey Printzen und Printzeſſinnen in koſtbaren Kleidern getantzet, beſchloſſen." Am folgenden Tag wurde feierlicher Einzug in Mannheim gehalten.

Der Einzug der Königin-Braut war ungemein pompös. Eine Abteilung Dragoner ritt voraus, dann kamen die Heerpauker, hinter ihnen der kurfürſtliche Stallmeiſter mit ſechs ſchönen Handpferden, welche blaue, ſilberbordierte Decken trugen, darauf zehn ſechsſpännige Hofkutſchen mit dem Hofſtaat und den Fürſtlichkeiten. Die Karoſſe, in der die Königin mit ihren Eltern ſaß, war von der Leibgarde eskortiert, der Kommandant und der Oberſtlieutenant der Feſtung Friedrichsburg ritten zur Seite des Wagenſchlags, zehn kurfürſtliche Trompeter, ein Pauker und acht Lakaien zogen voraus, hinter dem Wagen folgten zwölf Pagen, die Leibkompagnien und die übrigen Hofkaroſſen. Den Schluß des Zuges bildete wieder eine Abteilung Dragoner.

Am folgenden Tag nach dem Gottesdienſt, den der Jeſuit Botteler hielt, fand große Prunktafel ſtatt, wobei die Mannheimer, damit ſie ſich all die Pracht bequem anſchauen könnten, in die Gemächer des Schloſſes eingelaſſen worden ſein ſollen. Ein großes Feuerwerk, das gegen 10 Uhr abgebrannt wurde, beſchloß dieſen feſtlichen Tag. Montags wurde eine große Luſtjagd abgehalten, und zwar vom Rhein

aus zu Schiff, das Wild wurde dabei in den Fluß getrieben. Zwei Tage ſpäter war die Garniſon und die Bürgergarde aufgeſtellt, und die Einwohner Mannheims ſtrömten zuſammen, um der ſcheidenden Königin, die auf dem Rhein weiterreiſte, den Abſchiedsgruß zu bringen. Der Donner der Kanonen und das Geläute der Glocken begleitete ſie.

Jenes große Feuerwerk war inſcenirt wie ein großes Ausſtattungs- und Spektakelſtück, wie eine genaue Beſchreibung, die gedruckt erſchien,[1] beweiſt. Es fand auf der Mühlau ſtatt und erforderte einen großen Apparat von Göttertempeln, Statuen, Säulen, Obelisken, Kronen, Herzen, Sonnen, Monden u. ſ. w. Raketen und Böller wetteiferten mit Granaten, die im Rheine ſchwammen. Das Feuerwerk, das von dem kurpfälziſchen, dem neuburgiſchen und dem kurbairiſchen Hoffeuerwerker in Scene geſetzt war, dauerte anderthalb Stunden und war in fünf Akte eingeteilt.

Bald darauf erlebte die Pfalz ein Kriegsfeuerwerk, wie ſie es ſchrecklicher nie geſehen. Hier waren die Franzoſen die Feuerwerker, und Ludwig XIV. ließ es aufführen.

Zwei Jahre nach der eben beſchriebenen Hochzeit wurde mit gleich verſchwenderiſchem Glanz in dem hochragenden Schloß zu Neuburg an der Donau, deſſen ſchönſte Teile vom Kurfürſten Ottheinrich herrühren, die Hochzeit einer anderen Tochter Philipp Wilhelms, der ſchönen Maria Anna mit König Karl II., dem letzten Habsburger auf dem ſpaniſchen Throne, in Gegenwart des Kaiſers Leopold I. gefeiert.[2] Nach der Trauung war große Tafel mit Vokal- und Inſtrumentalmuſik. Am nächſten Abend „ward ein klein Ballet angeſtellet, da Ihre Majeſtät der König mit der Königin von Spanien, der Pfalzgräfin und Prinzeſſin Eliſabeth, Prinz Charles aber mit Fr. Dorothea tanzten. Nach dieſen thaten ſich einige Dames und Cavaliers zuſammen, machten ein klein Concert, und ging nach Endigung deſſen die Tafel an".

Solcher Art waren die Kunſtvergnügungen an Philipp Wilhelms Hofe. Von einer ausgedehnteren Pflege der italieniſchen Oper, die anderwärts, z. B. in München und in Dresden bereits feſte Wurzeln geſchlagen hatte, hört man unter ſeiner Regierung noch nichts, denn die 1687 aufgeführte Oper La Gemma Ceraunia und die noch zu erwähnende Feſtoper Didone, welche gelegentlich der Vermählung ſeines Sohnes Karl Philipp mit einer polniſchen Prinzeſſin 1688 aufgeführt wurde, müſſen neben einigen andern als außergewöhnliche Ereigniſſe und als die erſten Anfänge wirklicher Pflege der Oper betrachtet werden.

Zu einem Aufſchwung des künſtleriſchen Lebens konnte es unter Philipp Wilhelm nicht kommen, dazu fehlte dieſem Fürſten die Initiative

ebenso sehr wie auf politischem Gebiet. Er erlebte noch die ersten Schreckensjahre des gegen die Pfalz gerichteten französischen Verwüstungskrieges, er bedauerte sein Volk, verwünschte seine Feinde, aber helfen und retten konnte er nicht. Nachdem er die Pfalz fünf Jahre lang beherrscht hatte, starb er im September 1690, und zwar fern von seinem Lande auf einer Reise in Wien.

* * *

Von den 17 Kindern, die Philipp Wilhelm von seiner zweiten Gemahlin Elisabeth Amalie von Hessen hatte, bestiegen zwei den kurpfälzischen Thron: Johann Wilhelm (geb. 1658) und Karl Philipp (geb. 1661). Als Johann Wilhelm, der schon 1678 die Verwaltung der jülich-bergschen Lande erhalten hatte, die Regierung übernahm, war die Pfalz infolge des unseligen Orleansschen Krieges verwüstet, Mannheim lag in Schutt und Asche, Heidelberg und sein Schloß waren zum größten Teil zerstört. Ein Wiederhersteller der Pfalz wie sein großer Vorfahr Karl Ludwig wurde Johann Wilhelm nicht; denn abgesehen davon, daß ihm dazu die Regentenbefähigung fehlte, hatte er kein Interesse für die Pfalz, in der er nur vorübergehend weilte. Düsseldorf war seine Residenz, hier umgab er sich mit der überschwänglichen Pracht einer nach französischem Muster eingerichteten Hofhaltung, hier fühlte er sich inmitten seiner Günstlinge und Schmeichler allen jenen kriegerischen Ereignissen fern, die während seiner Regierung die Welt erfüllten. Er verwendete seine Regierungszeit dazu, seine Residenz durch glänzende Bauten zu verschönern, Lustschlösser zu bauen, Gemälde- und Raritätensammlungen zu gründen und die Ausübung der Kunst an seinem Hofe zu begünstigen, alles zur Verherrlichung seines eigenen Namens. Leute wie der abenteuerliche Reisende Baron von Pöllnitz rühmten ihn natürlich, priesen seine Freigebigkeit, seine Güte, seine Prachtliebe, die ihnen selbst zu gute kam, priesen ihn als den Beschützer von Künsten und Wissenschaften; ja Pöllnitz geht so weit, daß er von ihm sagt:[1] il était les délices de ses courtisans (das mochten die seinesgleichen jedenfalls gern zugeben) et l'amour de ses sujets (d. h. soweit sie ihn bestehlen, oder sich sonst an ihm bereichern konnten). Allerdings förderte er die Kunst, aber auf Kosten der Wohlfahrt seines Landes; die Künstler hatten gute Tage unter ihm, aber Bürger und Bauern darbten, und er that nichts, um ihnen und seinem Lande aufzuhelfen. „Mein Herr Vater hat keine Schulden hinterlassen und die Pfalz nie gepreßt",

konnte die Liſelotte von Karl Ludwig ſagen; von Johann Wilhelm mußte ſie ſchreiben (8. Okt. 1695 an die Raugräfin Louiſe): „Der Kurfürſt zu Pfalz thäte beſſer, ſein Geld an die armen, verderbten Pfälzer anzuwenden, als an Carnevals-Divertiſſement, das wäre löblicher vor Gott und Welt“ oder ein andermal (12. Okt. 1702): „Unter uns geredt, der Kurfürſt hätt beſſer gethan, die 20,000 Thaler anzuwenden, das Heidelberger Schloß wieder zu bauen, als vor eine opera; das iſt gar nicht à propos in jetziger Zeit.“

Die große Oper im italieniſchen Stil ſetzte ſich unter ſeiner Regierung als regelmäßiger Mittelpunkt der Hofvergnügungen feſt, insbeſondere der Carnevalsfeſtlichkeiten, wie ſie es dann das ganze Jahrhundert hindurch blieb. Seine zweite Gemahlin Anna Maria Louiſe von Toskana, die er im erſten Jahre ſeiner Regierung heimführte, war eine italieniſche Prinzeſſin, ſie ſtammte aus dem prachtliebenden und kunſtſinnigen Hauſe der Medici in Florenz; ſo ſtand der Hof Johann Wilhelms in engen Beziehungen zu dem Lande, das den Kunſtgeſchmack dieſer Zeit neben Frankreich ſo lange und ſo ſtark beeinflußt hat. Die Toskanerin teilte den auf möglichſt prunkvolle Entfaltung aller künſtleriſchen Potenzen gerichteten Sinn ihres Gemahls und unterſtützte ihn dabei durch eine überaus reiche Mitgift, die ſie in die Ehe mitgebracht hatte. Es ſcheint, daß die Medicäerin einen beſonderen Fond für die muſikaliſchen Beſtrebungen des kurpfälziſchen Hofes ausſetzte. Darauf weiſt folgende Notiz im Theaterkalender von 1777 hin: der Fond zur Unterhaltung der Mannheimer Oper ſei eine medicäiſche Stiftung und komme aus Italien; auch Schubart ſagt: im Anfang des Jahrhunderts ſei zur Unterhaltung ein Vermächtnis von 80000 fl. jährlich geſtiftet worden, das ſo feſt gegründet ſei, daß es kein Kurfürſt umſtoßen könne.[1]

Die Kunſt dieſer Tage war höfiſch in all ihren Gattungen, ſie wuchs und erblühte nach dem Willen des Herrſchers; ſie blieb Jahrzehnte lang unſelbſtändig und dieſem Willen unterthan, aber die Unſummen, die dafür aufgewendet wurden, waren, trotzdem ſie zu Zeiten nützlicher hätten angewendet werden können, nicht verloren. Auf der höfiſchen Grundlage erwuchs die Kunſt zu Kraft und Selbſtändigkeit. Das ließe ſich nach den verſchiedenſten Richtungen hin ausführen und erleuchten; nur dies eine ſei hervorgehoben: erſt die von der höfiſchen Gunſt getragene italieniſche Oper hat der dramatiſchen Kunſt feſte und würdige Heimſtätten verſchafft, und die Anforderungen, die ſie in ſceniſcher Hinſicht an Dekorationen und Maſchinerie ſtellte, haben die Grundlagen der heutigen Bühnentechnik geſchaffen.

Die Oper nahm ihren Urſprung in den Kreiſen der italieniſchen Ariſtokratie, und ſie blieb Jahrhunderte lang ein privilegierter Genuß für die Ariſtokratie. Ihre Entſtehung war von folgenreichſter Bedeutung für die Entwicklung der muſikaliſchen Kunſt. Bis dahin war die Muſik in der Hauptſache auf die Kirche, auf das Chriſtentum beſchränkt geweſen, und die geiſtliche Muſik hatte in dem Italiener Paleſtrina und dem Niederländer Orlando Laſſo Meiſter von bewundernswerter Größe gefunden. Aber die Zeit der Renaiſſance ſchuf hierin Wandel. Mit der Begeiſterung für die antike Welt, mit dem Studium des klaſſiſchen Altertums wuchs der Sinn für die griechiſche Kunſt. Die Wiederbelebung der griechiſchen Tragödie ſchwebte dieſen Beſtrebungen, die in den geiſtigen Centren Italiens, namentlich in Florenz einen fruchtbaren Boden fanden, als heiß erſehntes Ziel vor. Der Kreis gelehrter Florentiner, die ſich im Hauſe des Grafen Bardi mit der Verwirklichung dieſes Ideals beſchäftigten, ſuchte namentlich ſeine Aufgabe darin, den ausdrucksvollen recitierenden Stil der griechiſchen Tragödie aufzufinden oder wenigſtens, da man von griechiſcher Muſik damals noch ſehr geringe Kunde hatte, ihn nachzubilden. Das führte zu einer bedeutungsvollen und in ihren ſpäteren Ausartungen verhängnisvollen Neuſchöpfung, zur Erfindung des Recitativs. Der monodiſche Geſang wurde ausgebildet, der zugleich Oppoſition machte gegen die bis zum Überdruß gepflegte und dem Erſtarren nahe Kontrapunktik der geiſtlichen Muſik und ihrer vielſtimmigen Chöre. Der Vater des Aſtronomen Galilei und die Sänger Caccini und Peri waren bei dieſer Entſtehung eines neuen Stils, der ihnen als Wiedergeburt der dramatiſchen Recitation der Griechen galt, in erſter Linie beteiligt. Das Jahr 1594, das zugleich das Todesjahr Paleſtrinas und Laſſos war, gilt als das Geburtsjahr der Oper; Florenz, die Heimat der Medici, war ihre Geburtsſtätte, Peri, deſſen Oper „Daphne" in dieſem Jahr erſchien, war ihr Vater. Der neue Recitativſtil, der stile rappresentativo oder stile parlante war hier zum erſten Male verwendet im Gegenſatz zu früheren Stücken, in denen die Reden einzelner Perſonen von Chören in mehrſtimmigen Madrigalen vorgetragen wurden. 1600 folgte die Bearbeitung der von Rinuccini, dem Textdichter der Daphne, verfaßten Euridice durch Peri und Caccini.

Alſo auch auf die Wahl der Stoffe übte die Renaiſſance nachhaltigen Einfluß aus, und die Bevorzugung der antiken Stoffe aus Mythologie und Geſchichte erhielt ſich die beiden nachfolgenden Jahrhunderte hindurch. Daphne wurde übrigens dadurch, daß Opitz ſie ins Deutſche übertrug und der ſächſiſche Hofkapellmeiſter Schütz ſie auf Befehl

des Kurfürſten Johann Georg I. von Sachſen komponierte, auch die erſte deutſche Oper (aufgeführt 1627).

Die Weiterentwicklung der Oper in Italien ging langſamen Schrittes vorwärts, der neue Stil mußte ſich erſt ganz allmählich auswachſen. Dazu waren Jahrzehnte nötig, da die Meiſter von epochemachender Bedeutung fehlten. In erſter Linie Venedig und Neapel arbeiteten an der Vervollkommnung des Gebrauchs der Inſtrumente und an der höheren künſtleriſchen Ausbildung der dramatiſchen Melodie, die allmählich zu einem liedmäßigen Satz fortſchritt. So entſtand die Scheidung von Recitativ und arienmäßigem Geſang. Um die Ausgeſtaltung der Arie, wie um die Hebung der Inſtrumentalbegleitung hat ſich bekanntlich der Neapolitaner Aleſſandro Scarlatti in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein großes Verdienſt errungen. Er ſchuf die ſogenannte Dacapo-Arie, in welcher ſich zwei muſikaliſch und textlich ſtreng geſchiedene Teile gegenüberſtehen, deren erſter nach Beendigung des zweiten ganz oder teilweiſe, häufig auch reicher variiert und koloriert wiederholt wird. Die Gefahr des Überwiegens lyriſcher Momente auf Koſten des raſch bewegten dramatiſchen Fortſchreitens, das ſich in der Hauptſache auf das Recitativ beſchränkt ſah, und die Gefahr formalen Zwangs war von Anfang an in der Arie begründet. Auch für die Geſtalt der italieniſchen Opernouvertüre wurde Scarlatti beſtimmend. Während ſich in der von Lully begründeten franzöſiſchen Ouvertürenform ein Allegro innerhalb zweier langſamer Teile befindet, beſteht die von Scarlatti geſchaffene italieniſche Ouvertüre aus zwei Allegroſätzen, die durch einen langſamen Satz unterbrochen werden.

Je mehr nun die italieniſche Oper durch die Förderung, die ſie namentlich von einer Reihe herrlicher Talente aus der neapolitaniſchen Schule erhielt, an Verbreitung und Geltung gewann, um ſo mehr trat die Kirchenmuſik zurück. Die großen Kirchenkomponiſten verſchwanden, bedeutende Opernkomponiſten traten an ihre Stelle. Recitativ und Arie fanden Eingang in die kirchliche Muſik, und man komponierte Oratorien nach Art der Opern, wobei oft die geiſtlichen Texteworte das einzige Merkmal des geiſtlichen Charakters waren.

Schon das ſiebzehnte Jahrhundert brachte unzählige Opern hervor. Der Olymp wurde entvölkert, die Sage und die Geſchichte aller Völker wurde geplündert. Man hatte die griechiſche Tragödie neu beleben wollen, jetzt hatte man Schau- und Prunkopern, in denen alle Renaiſſanceideen durch barocken Ausſtattungsluxus und zopfige Arienmuſik völlig vernichtet wurden. Tüchtige Dichter nahmen ſich der opera seria, wie man ſie nannte, an und beförderten ihren Aufſchwung. Apoſtolo

Zeno, der Vorläufer Metaſtaſios, war einer der erſten unter ihnen. Er ſchuf eine Menge von Opern- und Oratorientexten, die für ihre Zeit vortrefflich und vorbildlich waren.

Mit dieſer in kurzen Zügen geſchilderten Ausbildung der Oper war natürlich eine völlige Umgeſtaltung der Geſangstechnik verbunden. Bisher war Sicherheit im mehrſtimmigen Chorgeſang das Haupterfordernis für den Sänger; ſoliſtiſch konnte er höchſtens dann hervortreten, wenn ihm die alleinige Ausführung der Oberſtimme eines Madrigals übertragen wurde. Jetzt aber herrſchte der Sologeſang und verlangte ſchöne Stimmen und wohlausgebildeten Vortrag. Die Oper verlangte Beherrſchung der verſchiedenen Stilarten des Vortrags, des pathetiſchen und des bravourmäßigen, des ernſten und des komiſchen Stils, Beherrſchung der Stärke und der Klangfarbe der Töne, ihr An- und Abſchwellen, die Unterſcheidung des Legato und Staccato, die Anwendung des Portaments und die Sicherheit in ſchwierigen Paſſagen. So brachte der Aufſchwung der Oper einen Aufſchwung der Geſangskunſt mit, und auch dieſer erfolgte in Italien, wo ſich bald hervorragende Repräſentanten virtuoſer Geſangstechnik fanden, und gelangte mit der Oper nach Deutſchland an die Fürſtenhöfe.

Kehren wir nach dieſer notwendigen Abſchweifung an den kurpfälziſchen Hof zurück. Zum erſtenmal trat uns hier — ſoweit unſere lückenhafte Kenntnis reicht — nach den Feſtſpielen in alter Manier eine italieniſche Oper im Jahre 1687 entgegen. Es war die bereits beſprochene Oper „La gemma Ceraunia“ von Moratelli und Minati. Im Jahr 1688 folgte eine weitere große italieniſche Oper: die „Didone“, komponiert von Sebaſtiano Moratelli nach dem von Giorgio Maria Rapparini verfaßten Texte. Sie wurde 1688 zur Feier der Vermählung des Pfalzgrafen (ſpäter Kurfürſten) Karl Philipp, eines jüngeren Bruders Johann Wilhelms, auf Befehl des Kurfürſten Philipp Wilhelm aufgeführt und zwar zweifellos in Düſſeldorf. Das uns erhaltene Textbuch iſt in Wien gedruckt und hat keinerlei Hinweis auf den Ort der Aufführung, nur die Widmung Rapparinis iſt aus Düſſeldorf, Oktober 1688 datiert. Dieſe Widmung iſt charakteriſtiſch für die kriechenden Schmeicheleien der Hofdichter dieſer Zeit. Man höre, wie Rapparini beginnt. Er vergleicht ſich mit einem Wanderer, der am Fuße eines hohen Berges ſtehend ſich einbildet, der Gipfel desſelben müſſe mit den Grenzen des Himmels zuſammentreffen und nun nach mühſamem Aufſtieg gewahrt, wie weit der Himmel noch von der erklommenen Höhe entfernt iſt. In gleicher Lage befinde er ſich. Die Tiefe ſeines geringen Talentes ſei ihm ſo recht zum Bewußt-

ſein gekommen, als er ſich gezwungen ſah, über ſeine Kräfte hinanzuſteigen, in dem Wahne, den Himmel des Ruhmes erreichen zu können, wo das erlauchte Brautpaar throne, und nun mit einem Male bemerkt habe, wie unzählig viele Meilen er noch davon entfernt ſei.

Dieſer Zueignung folgt ein an den Leſer gerichtetes Vorwort, in welchem ſich einige nicht unintereſſante Bemerkungen finden. „Der Wettſtreit, ſagt er, der zwiſchen den beiden Schweſtern Poeſie und Muſik entbrannt iſt, hat die jüngere ſo ſehr begünſtigt, daß ſie, die den Sinnen mehr ſchmeichelt und die Ohren mehr kitzelt, ſich auch das Erſtgeburtsrecht angemaßt hat in dem Urteil der Menge, die ſich beſonders von dem Ergötzlichen blenden läßt". Er rühmt die Feder des Komponiſten (penna temperata al mirabile), die ſein mangelhaftes Werk ſo vortrefflich in Muſik geſetzt habe, daß er auf die Mängel ſeines Werkes ſtolz geworden ſei und ſagen müſſe: Es wäre mangelhaft geweſen, wenn es nicht mangelhaft wäre. (Wortſpielerei, wie ſie Rapparini liebt: se non era diffetoso, sarebbe stato diffetoso). Es iſt eine ſubtile Feinheit des Kontrapunkts, — fährt er fort — manchmal eine Diſſonanz vorhergehen zu laſſen, indem man einen Mißklang anſchlägt, um eine nachfolgende Konſonanz deſto harmoniſcher zu geſtalten, da man ſo ſchülerhaften Irrtum in meiſterhafte Schönheit verwandelt. In ſolcher Weiſe mußt du dieſe meine Diſſonanzen leſen und wiſſen, daß ihnen eine ganz vollendete Konſonanz folgte, wovon jeder Hörer dir zeugen wird. Ueber einige Freiheiten, die ich mir erlaubte, z. B. in der Höhle Merkur erſcheinen zu laſſen ſtatt Juno und Venus und ähnliches werde ich deinem ſcharfſinnigen Verſtande mit jenem goldenen Worte Senecas Genüge leiſten: Es ziemt ſich, dem Augenblick ſich anzupaſſen. Lebe wohl!"

Die Geſchichte der unglücklichen Dido wäre kein geeigneter Gelegenheitsſtoff zu einer Vermählung geweſen, wenn ſich der Verfaſſer des Textbuches nicht im Sinne dieſer Worte dem Augenblick angepaßt hätte. Die verlaſſene und verzweifelte Dido war bei dieſer Gelegenheit nicht zu brauchen, darum ſchloß er die Oper mit der Vereinigung der Dido und des Äneas nach der Liebesſcene in der Höhle. Das Werk, das als eine der frühſten Dido-Opern beſondere Beachtung verdient, ſchließt ſich im Verlauf ſeiner Handlung eng an das bei Virgil Erzählte an. Der erſte Akt ſetzt ein, nachdem Äneas ſeinen Bericht über die Zerſtörung Trojas beendet hat. Dido und Äneas ſind natürlich die Hauptperſonen der Oper; Didos Schweſter Anna hat ebenfalls einen Trojaner zum Geliebten erhalten, den Acate, einen Freund des Äneas. Außer dieſen beiden Liebespaaren tritt noch am

Schluß der Gott Mercurius auf, der die Verbindung der Liebenden beſtätigt, und ein luſtiger Sklave namens Birfo, der für die nötige Komik ſorgt. Zu Enſembles kommt es natürlich noch nicht; auf dem Verzeichnis der Perſonen figurieren zwar „Chöre" von Trojanern, karthagiſchen Hofdamen u. ſ. w., aber dieſelben ſcheinen nur als Statiſten mitgewirkt zu haben. Die Namen der Darſteller, die im Textbuch entgegen ſpäterer Sitte nicht genannt ſind, waren leider nicht zu ermitteln. Als Leiter der Balletproduktionen iſt Monſieur Filidoro, kurf. Tanzmeiſter, namhaft gemacht; die Ballets, denen die Aufgabe zufiel, die Zwiſchenakte mit angenehmer Unterhaltung auszufüllen, ſind mit der Handlung des Stücks in einigen Zuſammenhang gebracht; ſie rührten nicht von Moratelli her, ſondern waren von Georg Kraft (Crafft) komponiert.

Das Stück erforderte neunmalige ſceniſche Veränderung; das war im Vergleich zu dem Ausſtattungsprunk der ſpäteren italieniſchen Oper noch recht mäßig. Ein Feſtſaal im Palaſt der Dido, eine Gartenanſicht, ein Gemach der Dido, eine Stadtanſicht, das Meer mit den trojaniſchen Schiffen, ein Hof, ein Wald und das Innere einer Höhle — das waren die dekorativen Bilder, innerhalb deren ſich die Oper abſpielte. Der Dekorationskünſtler iſt uns unbekannt.

Der Komponiſt Don Sebaſtiano Moratelli führt auf dem Textbuch folgende Titel: Kammermuſikus S. M. des Kaiſers, Ehrenkaplan der Erzherzogin Maria Anna von Öſterreich und Kapellmeiſter des Kurfürſten. Moratelli ſcheint damals erſt kurze Zeit in Düſſeldorf geweſen zu ſein. Karl Philipp ſetzte ſich im Sommer des Jahres 1687 in brieflichen Verkehr mit dem damals am Hofe zu Heidelberg weilenden Moratelli, der als ein um dieſe Zeit an den deutſchen Höfen ſehr beliebter Muſiker bezeichnet wird, und berief ihn nach Düſſeldorf, damit er dort die neue Oper, die er komponiert hatte, zur Aufführung bringe.

Im Düſſeldorfer Archiv befinden ſich mehrere Briefe Moratellis aus den Sommermonaten des Jahres 1687, ſowie der Plan zu einer Oper, welche ihren Stoff der Odyſſee entlehnt hat[1] (wohl „La gemma Ceraunia.")

Moratelli und Rapparini waren auch die Autoren der beiden folgenden ebenfalls noch unter Philipp Wilhelm in Düſſeldorf aufgeführten Opern „Erminia ne boschi" und „Erminia al campo", von denen die erſtere 1687 zur Feier des Geburtstages der Erzherzogin Maria Anna von Öſterreich, die letztere als Karnevalsoper 1688 in Scene ging. Moratelli iſt erſt auf dem Textbuch der letzteren

als kurf. Kapellmeiſter bezeichnet. Die Titelheldin beider Werke iſt die aus Taſſos „Befreitem Jeruſalem" bekannte Erminia, die Tochter des heidniſchen Königs Caſſano von Antiochien, die Geliebte Tancreds. „Erminia ne boschi" (Erminia in den Wäldern) benutzt die Epiſode des ſechſten und ſiebenten Geſangs der Taſſoſchen Dichtung. Erminia iſt in die Wälder am Ufer des Jordans geflüchtet und erfreut ſich hier an dem harmloſen, friedlichen Leben der Hirten. Tancred tritt nicht auf, aber ſie ſchwärmt von ihrer Liebe zu ihrem Ritter, deſſen Namen ſie in die Blätter und Rinden der Bäume einſchreibt. Plötzlich bricht das Libretto ab und geht ganz unvermittelt in eine längere allegoriſche Feſtdichtung zu Ehren der Erzherzogin über, wobei die Perſonificationen der Tugend, des Verdienſtes, der Ehre, der Zeit, der Freude, des Schmerzes und des Geſanges beteiligt ſind. Der Gott der Zeit läßt durch Inſtrumentalmuſik, Geſang und Tanz die Erzherzogin verherrlichen. Von Intereſſe iſt die Angabe des Textbuchs über die Inſtrumentalmuſik, die bei dieſer Gelegenheit aufgeführt wurde: in drei verſchiedenen Zimmern ſind drei Orcheſter aufgeſtellt, aus einem an den Feſtſaal anſtoßenden Zimmer hört man eine Symphonie von Poſaunen und Pauken, aus einem anderen antworten Violinen, und aus einem dritten Zimmer läßt ſich ein kaum hörbares Echo vernehmen. Einige Gratulationsgedichte, die den Schluß des eigenartigen Werkes bilden, konnten nicht mehr komponiert werden, ſie wurden daher ohne Muſik vorgetragen.

Der Erfolg, der merkwürdigerweiſe dieſer bunten Feſtdichtung zuteil wurde, veranlaßte die beiden Autoren zu der „Erminia al campo" (Erminia im Lager), womit ſie ein einheitlicheres und wertvolleres Werk ſchufen. Hierin wird Erminia mit Tancred zuſammengeführt, und abweichend von Taſſos Dichtung endet das Stück mit einer Heirat beider, nachdem Erminia zum Chriſtentum übergetreten iſt. Als zweites Liebespaar treten auf Vafrino und Dorilla, beide mit humoriſtiſcher Färbung. Die Balletmuſik zu beiden Stücken rührte wie in der Dido von Georg Kraft her.[1]

Die nächſte Oper am kurpfälziſchen Hofe in Düſſeldorf, von der wir Kunde haben, iſt ebenfalls mit dem Namen Sebaſtiano Moratelli verknüpft. Sie fällt ins Jahr 1695, alſo in die Regierungszeit Johann Wilhelms und betitelt ſich „Il fabro pittore" (Der Schmied als Maler). Als Komponiſt iſt in dem Textbuch Sebaſtiano Moratelli genannt, der nun noch den weiteren Titel eines kurf. geiſtlichen Rats führt. Die Ballets, die von dem Balletmeiſter Monſieur Rodier in Scene geſetzt wurden, hatte wiederum Georg Kraft komponiert. Giorgio

Maria Rapparini war der Textdichter dieses im Karneval 1695 bei Hof aufgeführten Stückes, das schon wegen der Stoffwahl besondere Beachtung verdient, weil es auf die hergebrachte mythologisch-heroische Handlung Verzicht leistet und als Hauptpersonen einen Antwerpener Maler und einen Schmied auf die Bühne bringt, der aus Liebe zu des Malers Tochter Doralice selbst Maler wird und in kürzester Zeit Vorzügliches leistet. In dem weitschweifigen Vorwort ist auf die Vorliebe Johann Wilhelms für Malerei und Gemäldesammlungen, insbesondere für Bilder des „pittore politico" Rubens hingewiesen. Die Begründung der Gemäldegalerie in Düsseldorf*), die ebendaselbst erwähnt ist, dürfte wohl im Zusammenhang mit der Wahl dieses Opernstoffes stehen. Die Liebe erweist sich bei Quintino Messio, dem Schmied, als vorzügliche Lehrmeisterin, denn in kürzester Zeit leistet er Meisterhaftes im Malen. Alberto, der Maler, der Vater Doralices, unterwirft ihn einer Prüfung. Er muß zunächst eine gerade Linie auf eine Leinwand zeichnen, dazu eine Parallele, eine Diagonale und einen Kreis. Das gelingt ihm so vortrefflich, daß Alberto ihn sofort mit Apelles vergleicht. Schließlich soll er das Bild seiner Angebeteten malen, wozu er sich durch eine Liebesarie begeistert. Es gelingt ihm über Erwarten gut, und Alberto schmückt ihn mit seiner goldenen Kette. Auch die folgende Scene ist kunstgeschichtlich interessant. Alberto spricht darin mit seinem Schüler Ghianda über Rubens und erwähnt einige Gemälde, die sich im Besitz Johann Wilhelms befanden und die jetzt mit vielen anderen kostbaren Werken von Rubens und anderen großen Meistern die Münchener Pinakothek schmücken. Man findet die hierauf bezüglichen Stellen im Anhang dieses Buches unter den Anmerkungen.[1] Erwähnt sind folgende drei Rubensbilder: der Höllensturz der Verdammten, die Amazonenschlacht an der Thermodonbrücke und das jüngste Gericht. Als sein Schüler daran erinnert, daß Rubens und Rafael nicht mehr leben, schließt Alberto ein Lob auf die drei Karle an, in denen ihre Kunst wieder auflebe: Loth, Cignani und Marotti.**) Fast ebenso charakteristisch ist eine Wutscene Albertos, die dadurch herbeigeführt wird, daß der reiche Lindoro, der Liebhaber der zweiten Tochter Albertos, sich von diesem malen läßt und dabei sehr thörichte und geringschätzige Urteile über die Malerei ausspricht.

*) Der Galeriebau wurde übrigens erst im Todesjahr des Kurfürsten 1716 vollendet.

**) Carl Loth von München † 1698, Carlo Marotti 1625—1703 und Carlo Cignani 1628—1719 italienische Maler, letzterer der letzte klassische Meister der bolognesischen Schule.

Alberto gerät gewaltig in Harnisch und schildert begeistert den Wert seiner Kunst.

Das ganze Stück ist nicht übel aufgebaut und wird des weiteren noch belebt durch ein drittes Liebespaar, den bereits erwähnten Ghianda und Doralices Zofe Olivetta, ferner durch eine komische Alte, die Amme Alcea, und einen erfolglos werbenden armen Edelmann namens Fausto. Um die nötigen Ballets für die Aktschlüsse war der Verfasser nicht verlegen, trotzdem ihm die Handlung so gut wie keine Gelegenheit dazu bot. Er läßt zuerst Schmiedgesellen, dann junge Maler und schließlich Bediente zu den unvermeidlichen Ballets antreten. Dem Ballet der Malschüler am Schluß des 2. Akts geht eine kurze Scene voraus, worin dieselben im Kreis um eine Statue sitzen und diese abzeichnen; sechs Schüler werden außer Ghianda singend eingeführt, sie prügeln schließlich die keifende Amme hinaus und tanzen darauf ihr Ballet, bei dem sich ihnen die zu aller Erstaunen von ihrem Piedestal herabgestiegene Statue anschließt.

Dieser Fabro pittore stellt einen höchst interessanten Reflex der Vorliebe Johann Wilhelms für die niederländische Malerei dar. Schon sein Vorfahr Wolfgang Wilhelm, den wir auch als großen Musikfreund kennen lernten, hatte den Grund zu den Düsseldorfer Sammlungen gelegt. Er trat mit Rubens in Verbindung (die Korrespondenz ist noch erhalten) und erwarb von ihm 1618 sein im Fabro pittore erwähntes großes jüngstes Gericht für 3500 Gulden, außerdem noch vier Altargemälde für die neue Jesuitenkirche in Neuburg, die später nach Düsseldorf kamen. Zu van Dyk trat er in persönliche Beziehungen. An die Anlegung einer Galerie dachte er allerdings noch ebenso wenig wie sein Nachfolger Philipp Wilhelm. Das blieb Johann Wilhelm vorbehalten, der sich bei der Auswahl der Werke für seine Galerie von wirklich feinem Geschmack und einem über die Mode erhabenen Verständnis für den bleibenden Wert der Gemälde leiten ließ und in seiner 1805 nach München verbrachten Galerie eine Auswahl der hervorragendsten Gemälde bedeutender Meister vereinigte, die jetzt der Münchener Pinakothek zur hohen Zierde gereichen.

Mit seinem Fabro Pittore traf jedenfalls Rapparini, wie nach diesen Andeutungen einleuchten wird, den besonderen Geschmack seines kurfürstlichen Herrn. Quintino Messio, der Held dieser Oper, ist eine historische Persönlichkeit, denn hinter dieser italianisierten Namensform verbirgt sich kein anderer als der berühmte Meister der altniederländischen Schule Quentin Massijs, der kurz vor 1460 in Antwerpen geboren wurde und 1530 daselbst starb.[1] Die volkstümliche Überlieferung

erzählt von ihm, daß er als armer Schmiedejunge ein schönes, vornehmes Mädchen liebte, und daß diese Liebe ihn dazu trieb, dem heißen Drang zur Malkunst zu folgen und den Schmiedehammer mit dem Malerpinsel zu vertauschen. Sein großes Talent ließ ihn — angeblich ohne fremde Anleitung — unter die Reihen der bedeutendsten Meister seiner Zeit emporsteigen.*)

Opernstoffe wie der Fabro pittore waren durchaus vereinzelte Erscheinungen. Denn man fand im allgemeinen mehr Geschmack an mythologisch-historischen Schau- und Prunkstücken, die Gelegenheit zu üppiger Ausstattung, Aufzügen, Schlachten, Maschinerieküsten u. dgl. gaben. So sehen wir denn auch die folgenden Werke, denen wir am kurpfälzischen Hofe begegnen, dieser Geschmacksrichtung in gesteigerter Weise Rechnung tragen.

Im Jahre 1700 erschien eine Oper dieses Stils auf dem kurfürstl. Operntheater, die sich betitelte: La Forza del Giusto (die Macht der Gerechtigkeit). Rapparini, der Hofdichter ist zwar nicht als Verfasser genannt, aber Sprache und Aufbau dieses umfangreichen Stückes lassen mit ziemlicher Sicherheit auf ihn schließen. Die frei erfundene und ins Altertum verlegte Handlung ist voll von Verwicklungen und Verwechslungen, die sich daraus herleiten, daß Hyrcano, der König von Thracien, nach der Beseitigung seines Bruders Tigrane dessen Sohn Cleonte ins Gefängnis hat werfen lassen, daß aber einer der Großen des Reichs den Feraspe, des Hyrcano eigenen Sohn, an jenes Stelle hat einkerkern lassen, während Cleonte als vermeintlicher Sohn des Hyrcano erzogen wird. Von Tigrane ist noch eine Tochter Argia am Königshofe, die Cleonte auf Befehl des Hyrcano heiraten soll — also der Bruder die Schwester, wogegen sich Cleonte, einer inneren Stimme folgend, hartnäckig sträubt. Erst ganz allmählich klärt sich der wahre Sachverhalt auf, und Feraspe, der wirkliche Sohn des Hyrcano, heiratet nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis die Argia. Zur Vermehrung des verwickelten Durcheinanders dient noch ein ägyptisches Königspaar, Oronte und Dori, das in Entzweiung lebt, dann aber, nach glücklicher Beseitigung einer Liebesepisode zwischen der unter dem Namen Arsinda am Hof des Thracierkönigs erscheinenden Dori und des Cleonte wieder vereinigt wird. Auch in diesem Stücke fehlt die komische Person nicht; es ist Mustafa, der Wächter des Gefängnisses,

*) An der Marienkirche seiner Vaterstadt ist sein Profil in Stein gehauen und darunter steht der Vers: Conubialis amor de mulcibre fecit Apellem. Sein berühmtestes Werk ist ein großes Altarbild im Antwerpener Museum. In München sind verschiedene Bilder von ihm.

in dem Feraspe ſchmachtet. Am Schluſſe des Ganzen erſcheint höchſt unvermittelt Giove (Jupiter) als deus ex machina, ohne ſich jedoch irgendwie um die Löſung des Knotens zu bemühen, und verkündet in einer pathetiſchen Schlußrede den Sieg der Gerechtigkeit.

Als Komponiſt dieſer Oper wird in dem für die Aufführung gedruckten Textbuche Kapellmeiſter Hugo Wilderer genannt, der uns noch als Komponiſt einer ganzen Reihe kurpfälziſcher Opern begegnen wird. Als Komponiſt der Ballets geſellte ſich ihm der ſchon mehrfach erwähnte Georg Kraft bei. In die Einſtudierung der Ballets teilten ſich die Balletmeiſter Picard und Corcel; die Dekorationen verdankte man dem Pinſel des Hofmalers Antonio Bernardi, und als „regolator delle scene“ wirkte Antonio Fabri mit.

Auch außerhalb Düſſeldorfs hatte der Hof ſeine Aufführungen, zu denen die Hofmuſik befohlen wurde. Am 30. Mai 1702 erhielt die Hofmuſik den Befehl, ſich zu Schiff von Düſſeldorf nach Heidelberg zu begeben; ſie mußte überall, wo ſie Station machte, unentgeltlich mit Speiſe und Trank beköſtigt werden. Bereits am 2. Juni wurde dem Befehl von „ſämtlicher Muſik“ Folge geleiſtet. Bis in den Dezember 1702 blieb die Hofmuſik in Heidelberg, wo ſich damals der Kurfürſt mit ſeinem Hof aufhielt.[1]

Im Sommer 1702 erhielt Johann Wilhelm in Heidelberg den Beſuch des römiſchen Königs Joſeph, der auf der Reiſe von Wien zur Belagerung Landaus, begleitet von ſeiner Gemahlin, einige Tage bei ihm Raſt machte. Dies Ereignis mußte natürlich durch eine Feſtoper verherrlicht werden. Sie hieß „Il Marte Romano“ und war für 4 Soliſten und Chor geſchrieben. Textdichter und Komponiſt ſind unbekannt. Der Stoff iſt allegoriſch-panegyriſch: Mars, der den König und das Reich vorſtellen ſoll, hat die ſüßen Angriffe der Venus und des Amor, mit denen die Schmeicheleien heimtückiſcher Feinde gemeint ſein ſollen, zu beſtehen. Fama, die zur rechten Zeit erſcheint, rettet den Mars vor ihren Lockungen, indem ſie ihm mit Ruhmesſtacheln zuſetzt und ihm vorſtellt, daß man dem Ruhm jede Privatfreude preisgeben müſſe. Mars zieht hinaus in Kampf und Sieg.

Auch Joſeph zog nun hinaus in Kampf und — Sieg. Er traf am 27. Juli vor Landau ein und zwang die Franzoſen unter Melac nach monatelanger Belagerung zur Kapitulation der Feſtung Landau am 10. September 1702. Als er auf der Rückkehr nach Wien wieder in Heidelberg Halt machte, war eine Feier dieſes Ereigniſſes unumgänglich. Rapparini begeiſterte ſich zu einem Feſtſpiel, das er „I Pregi della Rosa“ betitelte und das im Herbſt 1702 auf dem Heidelberger

Schloſſe unter freiem Himmel geſpielt wurde. Es iſt ein charakteriſtiſcher und nicht unintereſſanter Typus derartiger Feſtſpiele.

Cupido iſt in die Gärten der Pomona eingedrungen und hat dort alles in Durcheinander gebracht. Pomona und verſchiedene Götter eilen mit einem Gefolge von Nymphen, Schäfern und Schäferinnen herbei, um den Frevler zu beſtrafen. Auch Vulcan kommt (son père putatif, wie ihn die franzöſiſche Vorrede nennt), und zwar auf einem Ambos ſitzend, den zwei Strauße (!) ziehen. In der Verkleidung der Blumengöttin Cloride verteidigt ſich Cupido vor ſeinen Verfolgern und fordert, bevor er ſich zu erkennen giebt, Pomona und Cynthea auf, Blumen und Früchte zu pflücken, um ſie der glänzenden Suite der Königin anzubieten, die unter der Allegorie der Roſe gemeint iſt. Zur Verfolgung des Cupido ſendet Vulcan Cyklopen aus, die ſeinem Ambos entſteigen. Dieſe wenden ſich zunächſt gegen Cupidos Begleiter, die Zephyrn. Den Zephyrn werden die Flügel ausgeriſſen und den zuſchauenden Damen als Fächer dargereicht. Auf dieſen Fächern ſind Gedichte zum Lob der anweſenden Damen aufgedruckt, die nachher bei der feſtlichen Tafel geſungen werden. Dieſe dem Textbuch beigegebenen Lobgedichte, acht an der Zahl, beziehen ſich auf weibliche Tugenden und Fertigkeiten der betreffenden Damen: Schönheit, Grazie, Anmut, Ehrbarkeit, Geſangskunſt, Würde, Verſtand, vornehmes Auftreten und ſind in den ſchwülſtigſten Ausdrücken einer überladenen höfiſchen Schäferpoeſie abgefaßt. Die dabei ſtehenden Namen ſind fingierte Schäfernamen und großenteils Virgil entlehnt. Intereſſant iſt, daß jedes dieſer Loblieder von einem anderen Soloinſtrument begleitet wurde, und zwar kamen der Reihe nach zur Verwendung: Flöte, Thiorbe, Violine, Fagott, Trompete (bei der Ode auf den Geſang!), Violoncello, Oboe, Viola da Gamba.

Nach der Fächerverteilung erſchien ganz unvermittelt Merkur als Götterkurier, er meldete die Einnahme Landaus und pries Joſeph, den er den Liebling der Welt, die Blume Öſterreichs, das Herz Deutſchlands und Italiens, das glänzendſte Kleinod u. ſ. w. nennt. Zum Schluß des ganzen Stücks, nach dem wir nicht den Kunſtgeſchmack des kurpfälziſchen Hofes beurteilen wollen, erfolgte ein glänzendes Feuerwerk.

Im Carneval des folgenden Jahres (1703) ſah der Hof in Düſſeldorf wieder eine regelrechte Oper „Tiberio imperator d'Oriente“, in deren Textbuch weder der Komponiſt noch der Textdichter genannt iſt. Möglicherweiſe iſt dieſe Oper identiſch mit dem 1702 im Teatro di Sant'Angiolo in Venedig aufgeführten Werke gleichen Titels, dem einzigen aus jener Zeit nachzuweiſenden.[1] Als deſſen Autoren werden

genannt: Giovanni Domenico Pallavicino für das Textbuch und Francesco Gasparini für die Musik. Der Held dieser Oper ist Tiberius Thrax, der sich nach dem Tode des Kaisers Justin II. auf den Thron zu Konstantinopel schwingt. Er besitzt die Gunst der Kaiserin-Witwe Sofia, die ihn aber, als er erklärt, sie nicht lieben zu können, da seine Hand bereits an Anastasia (Dama favorita di Sofia) vergeben sei, mit Hilfe ihres Neffen Justinian vom Thron zu stürzen sucht. Jedoch alles wendet sich zum Guten, Sofia wird aus der Nebenbuhlerin zur Schwiegermutter der Anastasia, indem sich mit Hilfe eines Ringes herausstellt, daß sie die Mutter ihres geliebten Tiberio ist. Ein Schlußchor besingt den glücklichen Ausgang dieses im Gegensatz zu anderen verhältnismäßig einfach aufgebauten Stückes.

Viel verwickelter und reich an Sonderbarkeiten ist die Handlung der Oper „La Monarchia stabilita", die 1703 bei der Anwesenheit des Königs Karl III. von Spanien am Düsseldorfer Hof aufgeführt und im Carneval 1705 wiederholt wurde.[1] Assyrer, Baktrianer, Araber und Meder treten darin auf; Könige, Feldherrn, Hirten, Soldaten und Geister wetteifern, die Hofgesellschaft zu unterhalten, nicht weniger als zweiundzwanzigmal wechselt der Schauplatz, und immer prächtigere Dekorationen des Hofmalers Antonio Bernardi werden zur Schau gestellt. Eine umfangreiche Maschinerie, wie noch in keinem der früheren Stücke, tritt in Thätigkeit, es wird fortwährend gezaubert, und die Luft wimmelt von Geistern und Ungeheuern. Schlachten werden geschlagen, Städte belagert, und das Ganze läuft auf eine Verherrlichung des königlichen Gastes hinaus.

Zoroastro, der außer seinem Zauberstab auch das Scepter über die Baktrianer schwingt, liegt im Kampf mit Nino, dem Assyrerkönig. Um diesen zu bethören und vom Kampfe abzuhalten, schickt er seine schöne Tochter Arsinda ins Lager des Feindes. Arsinda begiebt sich zu Nino, was ihrem Geliebten, dem Feldherrn Adraste, natürlich große Schmerzen verursacht, und erreicht mit Nino die Absicht ihres Vaters. Das Heer des Nino wird unterdessen von Adraste überfallen und geschlagen. Aber Nino findet Hilfe durch seine Geliebte Semiramide, die sich unter dem Namen Orgonte — Pseudonymität und Verkleidung ist in diesen Opern unvermeidlich — an die Spitze eines Heeres stellt und die Hauptstadt der Baktrianer belagert. Sie kämpft mit Adraste und nimmt ihn gefangen. Mit Adraste will Arsinda sterben, aber beiden wird von Nino und Semiramide, dem glücklichen Paar, Leben und Freiheit geschenkt. Zum Schluß erscheint Zoroastro in den Wolken mit einem Götterchor und besingt im Verein mit diesem das Lob des

königlichen Gaſtes. Er ſchildert als Prophet in einem langen Recitativ, wie auf die Weltreiche der Aſſyrer, der Meder, der Griechen und der Römer das Weltreich des erlauchten Hauſes Öſterreich gefolgt ſei, und wie nun in der Stabilierung der ſpaniſchen Weltmonarchie Karl III. das Erbe ſeiner großen Vorfahren angetreten habe. Das alles wird durch allegoriſche Bilder erläutert, in denen ſich die ganze Ausſtattungskunſt der Düſſeldorfer Hofoper zeigen konnte.

Als Komponiſt dieſer drei nach Inhalt und Umfang monſtröſen Akte erſcheint der kurfürſtliche Kapellmeiſter Wilderer. Georg Kraft als Balletkomponiſt und Colin Picard als Balletmeiſter unterſtützten ſein Werk, mit dem er ſich zweifellos den Beifall ſeiner fürſtlichen Hörer erworben hat.

Die Genannten ſind auch bei der 1706 aufgeführten Oper Faustolo von Wilderer beteiligt. Der Hirte Fauſtolo iſt der Pflegvater des Romulus und Remus, welche die Helden dieſer umfangreichen fünfaktigen Oper ſind. Bemerkenswert iſt darin die verhältnismäßig häufige Verwendung des Chores, der bei den Aktſchlüſſen in Thätigkeit tritt. Wir finden Chöre von Jägern, Bauern, Hirten, Gärtnern und Kämpfenden; an dieſe Aktſchlußchöre ſchließen ſich Ballets an. Am Schluß des zweiten Aktes treten Bauern auf, die als Satyrn und Bacchanten verkleidet ſind; ſie ſingen und tanzen zum Klange ländlicher Inſtrumente, von denen ausdrücklich genannt ſind: Kaſtagnetten, Flöten, Dudelſäcke und dreiſaitige Bauernfideln (ribeche). Mit dem Kampfruf „Auf nach Alba!“ ſchließt der fünfte Akt ab, und die Oper könnte zu Ende ſein, wenn nicht der Geſchmack der Zeit noch einen prächtigen ſceniſchen Epilog gefordert hätte. Derſelbe iſt denn auch dem Fauſtolo angefügt. In leuchtenden Wolken erſcheint Äneas und begrüßt das ſchöne Vorhaben ſeiner Nachkommen, und der Tibergott ſchließt ſich an, Sieg und Macht weisſagend.

Die antike Sagenwelt entſprach am meiſten dem damaligen Librettogeſchmack; aber auch hiſtoriſche Stoffe kamen bei den Düſſeldorfer Operndichtern und Opernkomponiſten zur Verwendung, wie die 1709 aufgeführte Oper Taſſilone (unbekannter Autorſchaft) beweiſt. Sie führt an den Hof Karls des Großen und enthält eine groß angelegte hochdramatiſche Partie in der Perſon der Gismonda, der Tochter des entthronten Langobardenkönigs Deſiderius, die alles aufbietet, um ihren Vater an Karl d. Gr. zu rächen. Ihr Haß gegen Karls Herrſchaft und Haus ſtürzt ſie ins Unglück, bringt Unglück über ihr eigenes Haus. Ihren gegen Karl aufgehetzten Gemahl Taſſilo, den Baiernherzog, reißt ſie mit ſich ins Unglück; Taſſilo fällt — entgegen

der geſchichtlichen Überlieferung, nach der er in einem Kloſter endet, in einem Zweikampf. Gheroldo, der Fürſt von Schwaben, erhält als Belohnung für ſeine Treue zum Kaiſerhauſe Taſſilos Länder und die Hand ſeiner Geliebten Rotrude, der Tochter des Kaiſers. Eine gewiſſe Verwicklung entſteht noch dadurch, daß Gismondas Bruder Adalgiſo im Auftrag des byzantiniſchen Kaiſers erſcheint, um Karls Tochter für dieſen zur Gemahlin zu begehren. Gismonda bricht ſchließlich vernichtet zuſammen und verflucht ihren unglückſeligen Haß und ihre Rachſucht. Eine Verherrlichung Karls d. Gr. beſchließt dies eigentümliche Stück, das mit gewiſſen Abweichungen ausdrücklich die hiſtoriſche Treue zu wahren beſtrebt iſt. Häufiger Scenenwechſel, Aufzüge und Ballets fehlten nicht und machten das Stück für den Geſchmack ſeines höfiſchen Publikums erſt recht genießbar.[1]

Ebenfalls einen hiſtoriſchen Stoff hat der unbekannte Textdichter der 1713 am Düſſeldorfer Hofe aufgeführten fünfaktigen Oper „Amalasunta“ verwertet, deren Kompoſition der Kapellmeiſter Wilderer beſorgte.[2] Inbezug auf groß aufgebauſchte Anlage iſt dieſe Oper das Seitenſtück zur letztgenannten. Den Hauptinhalt bilden einige Liebesaffairen, die ſich in Verbindung mit dem getrübten Eheverhältnis der Gothenkönigin Amalaſunta, der Tochter Theodorichs d. Gr., und des Amalerfürſten Teodato, ihres Mitregenten und zweiten Gemahls, zwiſchen dem Fürſten Conſtanzo und der erſt am Ende der Oper als Schweſter Teodatos entdeckten Cunegonda, ſowie zwiſchen dem Gothenführer Vitige und Matilda, einer Tochter Amalaſuntas aus erſter Ehe, abſpielen und ſich durcheinander ſchlingen. Der Librettiſt verweiſt ausdrücklich auf die hiſtoriſchen Grundlagen ſeiner Oper, die natürlich mit lauter Heiraten und Verſöhnungen endet, und erklärt, daß er außer der Veränderung einiger Namen und Motive hauptſächlich dadurch von der Geſchichte abgewichen ſei, daß er Cunegonda zur Schweſter Teodatos machte, wodurch ſich die Liebe Teodatos zu Cunegonda nach Entdeckung dieſer Verwandtſchaft leicht aus der Welt ſchaffen und ein glücklicher Ausgang herbeiführen ließ. Der hiſtoriſche Theodat ließ bekanntlich ſeine Gattin Amalaſunta im Bade erdroſſeln.

Über die Mitwirkenden bei dieſen glänzenden Düſſeldorfer Opernaufführungen war mit Ausnahme der Kapellmeiſter, der Dekorationsmaler und Balletmeiſter ſo gut wie nichts ausfindig zu machen. Aus einem pfälziſchen Kopialbuch des Karlsruher Archivs iſt für das Jahr 1702 der Kammerdiener und Muſikus Anſolon nachzuweiſen, der 1704 den Titel eines Kammerrats führt.[3] Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begegnen wir am kurpfälziſchen Hofe einem der bedeutendſten Gamben-

ſpieler ſeiner Zeit, Johann Schenck, der 1688 in Amſterdam 15 Sonaten für Viola da Gamba mit Baßbegleitung erſcheinen ließ und im Anfang des 18. Jahrhunderts die Dienſte Johann Wilhelms quittierte. Er nennt ſich auf dem Titel ſeines ſechſten, ca. 1692 93 erſchienenen Werkes (Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum) Kammerkommiſſarius und Kämmerer des Kurfürſten von der Pfalz, dem er dies aus 101 Nummern beſtehende Werk gewidmet hat.[1] Eine nicht näher zu kontrollierende Notiz im muſikaliſchen Almanach von 1783 nennt unter den berühmten Sängern der Zeit von 1700—1720 den pfälziſchen Kammermuſikus Torquato Ricci. Einer etwas ſpäteren Zeit gehören folgende Künſtler an, die ſich in einem pfälziſchen Kopialbuch des Karlsruher Archivs finden: Kammermuſikus Alexander Mori, der noch 1723 unter den Sopraniſten erſcheint, und der Kammerdiener und Muſikus Gruber.[2]

Als Leiter des Opernweſens am Hofe Johann Wilhelms trat gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Kapellmeiſter Wilderer an Moratellis Stelle. Er bekleidete noch unter Karl Philipps Regierung dieſes Amt und befriedigte einen großen Teil des Opernbedarfs am kurfürſtlichen Hofe. Als Konzertmeiſter ſcheint Georg Kraft neben ihm gewirkt zu haben, der ſchon mehrmals als Balletkomponiſt begegnete und jedenfalls auch die Leitung der Kammermuſik in ſeiner Hand hatte.[3]

Zu einer vollſtändigen Hofoper jener Zeit gehörte auch ein Hofdichter, der die italieniſchen Textbücher für neue Opern zu verfaſſen oder zu bearbeiten hatte. Er mußte natürlich aus Italien gebürtig ſein. Dieſe Stellung bekleidete lange Jahre am kurpfälziſchen Hofe Giorgio Maria Rapparini, der zuerſt 1687 als Dichter der Erminia ne boschi und noch 1718 als Dichter der Oper L'amicizia in terzo erſcheint. Er ſtammte aus Bologna, wo er 1660 geboren wurde, und ſtarb 1726 in Mannheim. Er war zugleich wie die meiſten ſeines Standes italieniſcher Geheimſekretär ſeines Herrn.

Einige Jahre ſcheint auch der ſächſiſche Hofdichter Stephano Pallavicini, der Sohn des Dresdener Kapellmeiſters, in Johann Wilhelms Dienſten geweſen zu ſein; wenn Fürſtenau recht unterrichtet iſt:[4] 1691—1716, doch läßt ſich ſeine Thätigkeit am kurpfälziſchen Hofe aus gleichzeitigen Textbüchern nicht mit Sicherheit belegen. Nur ein im Manuſkript erhaltenes Feſtſpiel „Il libro della gloria", das Johann Wilhelm gewidmet iſt, weiſt darauf hin.

Ein reichentwickeltes Muſik- und Theaterleben fand alſo an Johann Wilhelms Hof Pflege und freigebigſte Unterſtützung. An Glanz und Pracht konnten die Düſſeldorfer Opernaufführungen jeden-

falls mit manchen anderen jener Zeit in Konkurrenz treten, ob auch in Bezug auf die gesanglichen und orchestralen Leistungen, muß füglich dahingestellt bleiben, da hierfür alle Anhaltspunkte fehlen.

Welches Ansehen aber damals schon die musikalischen Bestrebungen des kurpfälzischen Hofes in der musikalischen Welt genossen, zeigen die Beziehungen Corellis, des berühmten Begründers der römischen Violinschule, zu demselben. Corelli widmete dem Kurfürsten Johann Wilhelm im Dezember 1712 sein letztes Werk, die „Concerti grossi", acht Kirchen- und vier Kammerkonzerte von folgenreicher Bedeutung für die Instrumentalkomposition der nächsten Zeit. Auf der Marmortafel, die seine Ruhestätte im Pantheon zu Rom ziert, ist ihm der Titel: Marchio de Ladenburg beigelegt,[1] und wenn die Inschrift volle Glaubwürdigkeit verdient, ist die Verleihung dieses Titels auf den Kurfürsten Philipp Wilhelm zurückzuführen, über dessen Beziehungen zu Corelli jedoch nichts Näheres bekannt ist.

3.

Die Zeit Karl Philipps.

Als Karl Philipp, der 55jährige Bruder Johann Wilhelms, den kurpfälziſchen Thron beſtieg, ſchien es, als ob der verſchwenderiſche Glanz der bisherigen Hofhaltung beſeitigt werden ſollte, denn ſofort wurde der Weg ſparſamer Einſchränkung betreten; gegen hundert Künſtler erhielten ihre Entlaſſung, und die Hofmuſik wurde reduziert. Aber ſchon nach wenigen Monaten befand man ſich wieder im alten Fahrwaſſer, und der pfälziſche Hof machte dem Ruf, daß er einer der glänzendſten von Europa ſei, wieder alle Ehre. Der kurpfälziſche Hofſtaat ſchwoll zu einer ganzen Armee an. Bigotte Ratgeber, ein vergnügungsſüchtiger Hofadel und ein feſter büreaukratiſcher Ring, der den gutmütigen Jeſuitenzögling abſchloß von dem verarmten, jammernden Volk — das war die Umgebung dieſes Fürſten, in welchem ſich ſinnliche Vergnügungsſucht mit ſelbſtgefälliger Frömmigkeit nach berühmten Muſtern vereinigte. Glücklich war die Pfalz unter ihm ebenſowenig wie unter ſeinen Vorgängern aus dem Hauſe Neuburg. Die Liſelotte hatte recht: „Was der Kurfürſt, mein Herr Vater ſelig, oft geſagt, iſt wahr worden: ‚Ich höre, daß meine Unterthanen ſich über mich beſchweren, als wenn ich ſie zu hart hielte; aber die Zeit wird kommen, daß, wenn ſie mich würden aus der Erde kratzen können, würden ſie es thun.‘ So iſt es auch gangen.“

Schloſſer hat über Karl Philipp das harte Wort geſprochen: er erbettelte von den Pfaffen den Himmel und verdiente an ſeinem Lande und ſeinen Unterthanen die Hölle. In dieſem ſtrengen Urteil ſind die Verdienſte verſchwiegen, die Karl Philipp ſich um ſein Land, ganz beſonders aber um ſeine Reſidenz Mannheim erworben hat. Am Anfang ſeiner Regierung war Mannheim ein unbedeutender, armſeliger

Ort, der sich langsam aus den Trümmerhaufen französischer Zerstörungswut erhob; als sein Nachfolger Karl Theodor die Zügel der Regierung übernahm, war Mannheim eine ansehnliche Residenzstadt geworden.

Sein Streit mit den Heidelberger Reformierten hatte zur Folge, daß Karl Philipp Mannheim zur Residenz erhob, dorthin nicht nur seinen ganzen Hof, sondern auch die Dikasterien verlegte und nun die kleine Landstadt ihrer neuen Bestimmung entsprechend auszugestalten begann.

Am 18. November 1720 traf er nach einem mehrmonatlichen Schwetzinger Sommeraufenthalte in Mannheim ein. Das alte Stammschloß auf dem Jettenbühel zu Heidelberg, das nun verödet stand, hatte ihn kaum 1½ Jahre beherbergt. Von Neuburg aus war er am 4. November 1718 in Heidelberg eingezogen und hatte seinen Hofhalt in dem halbzerfallenen Heidelberger Schlosse[1] aufgeschlagen. Der Baron v. Pöllnitz, der in dieser Zeit an den Heidelberger Hof kam, fand diesen Hofhalt prächtig; ihm als dem weitgereisten Abenteurer und Fürstenschmarotzer imponierte Karl Philipps Freigebigkeit, seine Liebenswürdigkeit und Leutseligkeit, und er konnte dasselbe bei des Kurfürsten Umgebung konstatieren. „C'est le meilleur des maîtres et le plus affable des princes," rühmt er von ihm.

Der Stern dieses Hofhalts und der Abgott Karl Philipps war seine einzige Tochter Elisabeth, die er im Mai 1717 in Innsbruck mit dem Erbprinzen Joseph Karl von Sulzbach, dem präsumtiven Kurnachfolger vermählt hatte. Pöllnitz rühmt von dieser liebenswürdigen Prinzessin ihre Liebe zur Kunst. Sie tanzte und sang mit viel Grazie, sie trug besonders gern italienische Arien vor, die sie selbst vorzüglich auf dem Klavier zu begleiten verstand. Des Nachmittags, wenn der Kurfürst und ihr Gemahl sich zurückgezogen hatten, hielt sie große Assemblée und veranstaltete Konzerte. Die Prinzessin sang dann selbst italienische Stücke und ließ sich gern, wie Pöllnitz berichtet, von Signora Claudia, einer ihrer Kammerfrauen, begleiten. Zu diesen kleinen Konzerten, denen der Erbprinz nur ab und zu beiwohnte, wurden auch einige bevorzugte Mitglieder der Hofmusik beigezogen, welcher Pöllnitz, der an allen größeren Höfen Deutschlands herumgekommen war, damals schon das Zeugnis ausstellte: „c'est une des plus parfaites que j'aie jamais entendu."

In der Leichenpredigt, die der Jesuit Adam Straus bei der Trauerfeier für die früh verstorbene Prinzessin Elisabeth am 17. März 1728 in der Pfarrkirche zu Mannheim vor versammeltem Hofe hielt,[2]

iſt ausdrücklich auf die muſikaliſche Begabung der Prinzeſſin hingewieſen. Es heißt da: „Was die Poeten von Calliope, einer der neun Muſen, wegen Kunſt und Lieblichkeit der Stimm gedencken, hat der Chur-Pfältziſche Hoff nicht nöthig, unſerer Fürſtin auffzudichten, ſondern darff nur die Warheit ſprechen, gleich wie ſolches andere Ort und Länder, forderſambſt die berühmte Abtey Sancti Benedicti zu Oetal heutiges Tags anrühmt, allwo ſie der Mutter der ſchönen Lieb das Salve Regina offentlich in der Kirchen abgeſungen. Dieſe Kunſt hat ſie nicht für ſich behalten, ſondern aus Lieb armen Mägdlein gleichſam zur Nahrungs-Mittlen und Heuraths-Gut mitgetheilt. Konte der Mund mit einem lieblichen Thon die Lufft verſüßen, ſo wußten die Finger das Clavier und Saiten-Spiel zu rühren, auf dieſe ihre Recreations-Stunden vermittelſt gottſeliger Affecten und Melodeyen nutzlich durchzubringen."

Dieſer Prinzeſſin galten viele höfiſche Feſte und theatraliſche Aufführungen, die ihr zu Ehren vom Kurfürſten veranſtaltet wurden. Durch einige erhaltene Textbücher haben wir Kunde und Vorſtellung von ihnen, und es wird ſogleich noch darauf zurückzukommen ſein. Als Eliſabeth am 30. Januar 1728 im 36. Lebensjahre in Mannheim an den Folgen einer Totgeburt ſtarb, ſchien alle Freude aus dem Leben des alternden Herrſchers ſchwinden zu wollen, und der frühe Tod ihres Gemahls im folgenden Jahre vermehrte die düſtere Stimmung Karl Philipps. Auch der jüngere Pfalzgraf von Sulzbach, Johann Chriſtian, der als präſumtiver Thronerbe nach Mannheim gezogen war, ſtarb bald darauf (1733), erſt dreiunddreißig Jahre alt. Er hinterließ aus ſeiner Ehe mit der ſchon früher verſtorbenen Maria Anna, der Erbin von Bergen op Zoom, einen einzigen Sohn Karl Theodor, den ſpäteren Kurfürſten, der am 5. Januar 1734 von Brüſſel in Mannheim eintraf, um dort als Kurnachfolger erzogen zu werden. Karl Philipp lebte jetzt ganz der Erziehung dieſes Prinzen und der drei Töchter der früh verſtorbenen Eliſabeth, deren älteſte Eliſabeth Auguſte einige Jahre ſpäter die Gemahlin Karl Theodors wurde, und deren jüngſte Maria Franziska durch ihre Heirat mit dem Pfalzgrafen Friedrich Michael von Zweibrücken-Birkenfeld die Stammmutter des bairiſchen Königshauſes geworden iſt.

Von großen italieniſchen Opernaufführungen, wie ſie Düſſeldorf unter Johann Wilhelm geſehen hatte, konnte weder in Heidelberg noch in Mannheim die Rede ſein, da hierzu die Bühnenräumlichkeiten fehlten. Erſt am Ende der Regierung Karl Philipps wurde ein Operntheater im Mannheimer Schloſſe erbaut. Der Mannheimer

Schloßbau[1] ſchritt bei ſeinen rieſigen Dimenſionen nur langſam vorwärts. Erſt im November 1731 konnte der Hof das Mannheimer Schloß beziehen. Bis dahin hatte das jetzige Kaſinogebäude am Markt, damals das Hillesheimſche Palais, mit ſeinen für eine fürſtliche Hofhaltung ſehr beſchränkten Räumen als Wohnung zu dienen. Bei dieſen beengten und proviſoriſchen Wohnungsverhältniſſen der kurfürſtlichen Hofhaltung, die eine Folge der plötzlichen Verlegung der Reſidenz von Heidelberg nach Mannheim waren, waren theatraliſche Vergnügungen in größerem Stil vorerſt unmöglich. Was in Heidelberg und Mannheim aufgeführt wurde, waren außer Komödien nur Serenaden, Kantaten, Oratorien und kleinere Paſtoralopern. Hofdichter und Hofkomponiſten hatten ruhige Tage, und die großen Fähigkeiten des Dekorationskünſtlers Aleſſandro Bibiena kamen noch wenig zur Geltung.

Kurz bevor Karl Philipp von Neuburg a/D. in ſeine neue Reſidenz Heidelberg überſiedelte, hören wir noch einmal von einer großen italieniſchen Oper, die im Neuburger Reſidenzſchloſſe aufgeführt wurde. Es war im März 1718, als Prinzeſſin Eliſabeth einen (bald darauf wieder verſtorbenen) Sohn geboren hatte. Damals ließ Karl Philipp in ſeiner kurzen großväterlichen Freude über den Erſtgeborenen ſeiner Tochter die dreiaktige Oper „L'amicizia in terzo overo il Dionigio“ aufführen, zu der Rapparini den Text geliefert hatte. Dieſer Operntext vereinigt die Geſchichte von Damon und Phintias, der aus Schillers Bürgſchaft wohlbekannten Freunde, die in der Oper Damone und Pitia heißen, zugleich Liebhaber der Töchter des Dionys Amalinda und Rosmira und außerdem zu griechiſchen Fürſten avanciert ſind, um dem Hauſe des Dionys Mesalliancen zu erſparen, mit der Geſchichte von Damokles, dem Dionys die Gefährlichkeit der Herrſcherwürde durch das über ſeinem Haupte an einem Haar aufgehängte Schwert demonſtriert, und mit der Anweſenheit des Philoſophen Plato am ſyrakuſaniſchen Hofe. An der Kompoſition dieſer dreiaktigen Oper waren nicht weniger als 4 Komponiſten beteiligt. Die Muſik des erſten Akts rührte her von Cav. Meſſa, der zweite Akt von Auguſt Stricker, Kammerkompoſiteur des Kurfürſten, der dritte von Johann David Heinichen, Kapellmeiſter des Königs von Polen, die Ouvertüre und die Ballets von Gottfried Finger, kurf. Rat und Konzertmeiſter.

Als Dekorationsmaler iſt Aleſſandro Bibiena genannt, der damals den Titel eines erſten Ingenieurs und Architekten des Kurfürſten führte. Er hatte ſich auch um die Ausſtattung der Oper verdient gemacht, die im vorangegangenen Jahre 1717 am Hofe zu Neuburg zur Feier des Namensfeſtes der Kurfürſtin Anna Maria Louiſe auf-

geführt worden war: „Crudeltà consuma amore“. Merkwürdigerweiſe war auch die Kompoſition dieſer ebenfalls von Rapparini verfaßten Oper eine Kompagniearbeit, in die ſich der kurf. Kapellmeiſter Greber (1. u. 3. Akt), der anhaltiſche Kapellmeiſter Auguſt Stricker (2. Akt) und der kurf. Konzertmeiſter Gottfried Finger teilten.

Opernaufführungen großen Stils waren wie geſagt im Heidelberger Schloſſe und in Mannheim vor der Erbauung des Opernhauſes unmöglich. Man begnügte ſich zunächſt mit Kantaten und Serenaden. Aus der Händelbiographie iſt bekannt, wie beliebt Kompoſitionen dieſer Art in den erſten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts waren, unter ihnen namentlich die vom Orcheſter begleitete Kantate für zwei, drei oder auch mehr Singſtimmen. Dieſe Art der dramatiſchen Muſik ſteht der Paſtoraloper ziemlich nahe, unterſcheidet ſich aber hauptſächlich dadurch von ihr, daß ſie in der Regel nur konzertmäßige, keine ſceniſche Wiedergabe erforderte. Doch kann für die am kurpfälziſchen Hofe geſungenen Serenaden und Kantaten keineswegs die Regel aufgeſtellt werden, daß niemals ſceniſche Aufführungen derſelben ſtattfanden. Im Gegenteil, es exiſtieren Textbücher, aus denen die ſceniſche Wiedergabe unbeſtreitbar nachzuweiſen iſt. Schon unter Johann Wilhelm, 1702, wurden uns derartige theatraliſche, und zwar im Freien aufgeführte Serenaden bekannt, als weiteres Beiſpiel ſei eine Serenade des Kapellmeiſters Greber genannt, die 1719 zur Feier der Anweſenheit des Herzogs Eberhard Ludwig von Würtemberg in Heidelberg zur Aufführung gelangte. Dieſe Serenade war die muſikaliſche Einleitung eines großen Feuerwerks, das auf dem Neckar und auf dem jenſeitigen Ufer abgebrannt wurde, ſie wurde im Freien aufgeführt und zwar auf der großen Terraſſe, von der aus man den ſchönen Blick auf Schloß, Stadt und Fluß hat. Als Oberfeuerwerker wirkt Vulcan mit, der in Geſellſchaft mehrerer Gottheiten erſchienen iſt, um die Vorzüge des fürſtlichen Gaſtes zu preiſen. Er ſchließt: „Ministri miei, che più si tarda? All'opra! Un diluvio di fiamme il ciel ricopra.“ Und unter dem Geſang eines Chores beginnt das prächtige Feuerwerk.

In einer Reihe anderer Serenaden findet ſich dagegen keine Spur, die auf eine ſceniſche Wiedergabe ſchließen läßt. Der gemeinſame Inhalt der meiſten iſt, daß Götter ſich zuſammenfinden, um den Ruhm oder die Tugenden deſſen zu verkünden, zu deſſen Ehren die Aufführung ſtattfindet, und ſich gegenſeitig zu übertreffen ſuchen in Glück- und Segenswünſchen zu dem Geburts- oder Namenstag des Betreffenden — meiſt der Prinzeſſin Eliſabeth — oder in Huldigungen für einen vornehmen Gaſt.

So erſcheinen in dem componimento per musica: „Il concilio de' pianeti“ (1721) Sonne, Mond, Mars, Merkur, Jupiter, Venus und Saturn und bringen der Prinzeſſin zu ihrem Namenstag ihre unterthänigſten Wünſche dar, oder in einem anderen die Schönheit, die Jugend, die Fruchtbarkeit und die Tugend, in einem dritten neben den Gottheiten der Nacht, der Morgenröte und der Zeit Lucina, die Göttin der Niederkunft, die der ihren Geburtstag feiernden Prinzeſſin mit Beziehung auf ihre bevorſtehende Niederkunft eine zahlreiche Nachkommenſchaft wünſcht. Chöre kommen in dieſen Serenaden nur ſehr ſparſam zur Verwendung, meiſt nur am Anfang und am Ende des betreffenden Werkes.

Einige dieſer Serenaden nähern ſich inhaltlich der Paſtoraloper, ſo z. B. ein bei Gelegenheit der Beendigung der Herbſtjagden von 1721 aufgeführtes Werk von Lorenzo Santorini, in das kleine Liebesaffairen von Nymphen und Najaden verwoben ſind.

Direkt in die Gattung der Paſtoraloper fallen Werke wie die 1722 aufgeführte favola boschereccia „I felici inganni d'amor in Etolia“ (die glücklichen Täuſchungen der Liebe in Ätolien). Es kommen in dieſem dreiaktigen, in den Zwiſchenakten mit Ballets ausgefüllten Werke eines nicht genannten Textdichters und ebenfalls nicht genannten Komponiſten zwei Liebespaare vor: Meleager und Atalante, die Nymphe Irene und der Hirt Aminta, die nach allerhand kleinen Verwicklungen glücklich vereinigt werden. Der gelehrte Autor, der ſich in der Vorrede auf Lactantius, Hyginus, Sabinus und Apollodorus als Quellen des Meleagerſtoffes beruft, dabei aber den Ovid ganz vergißt, hält bezeichnenderweiſe eine Rechtfertigung für nötig, daß er Perſonen königlichen Geblüts, wie Meleager und Atalante auf der Bühne im Hirtengewand erſcheinen laſſe, und weiſt in aller Kürze auf mannigfache ähnliche Beiſpiele in Geſchichte und Sage hin.

Ähnlicher Art iſt die 1722 zur Feier des Beſuchs des Erzbiſchofs Clemens von Köln aufgeführte dreiaktige Paſtoraloper „Coronide“; auch hier ſind es zwei Liebespaare, die ſchließlich vereinigt werden. Coronide iſt die Geliebte Apolls, der zur Strafe für Phaetons Sturz auf die Erde verbannt worden iſt und ſich als Schäfer Tirſi der ſchönen Nymphe Coronide genähert hat. Er wird zum Schluſſe mit ſamt ſeiner Geliebten wieder in den Olymp zugelaſſen. Die im Jahr 1723 aufgeführte Paſtoraloper „Amor sul monte“ behandelt, gleichfalls in drei Akten, die Liebe Dianas zu Endymion. Ebenfalls ins Gebiet des mythologiſchen Paſtorales gehört die 1724 unter der Bezeichnung festa teatrale aufgeführte Oper „Il giudicio

di Paride.“ Ballets finden in allen dieſen Opern am Schluß jedes Aktes ſtatt.

Auch geiſtliche Opern wurden zuweilen aufgeführt, wie z. B. 1724 das dramma sacro per musica „Esther“ von Kapellmeiſter Wilderer, das vorher ſchon in Heidelberg als Oratorium aufgeführt worden war.

Das älteſte, vollſtändige Perſonalverzeichnis der kurpfälziſchen Hofkapelle, das uns bekannt geworden iſt, ſtammt aus dem Jahre 1723; es iſt erhalten in einer auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindlichen Handſchrift.[1] Dies bisher noch nicht veröffentlichte Verzeichnis ſei im folgenden vollſtändig wiedergegeben. Hofmuſikintendant iſt Franz Wolfgang Frh. v. Stechau, der zugleich den Titel eines kurf. Kämmerers und Hofgerichtsrats führt. Als Kapellmeiſter werden angeführt: Jakob Greber, kurpf. Hofkammerrat, und Joh. Hugo Wilderer, jülich-bergſcher Hofkammerrat. Konzertmeiſter iſt: Gottfried Finger. Von den Sängerinnen begegnet Eleonora Scio, die Sopraniſtin, noch ſpäter, Eleonora Boroſini dagegen, die Altiſtin, eine ausgezeichnete Künſtlerin, die Gattin des berühmten Prager Tenoriſten, wurde bald darauf nach Prag engagiert. Zwei Sopraniſten: Joſephus Laſinsky, Alexander Mori und ein Contraaltiſt: Philippus Sicardi ſtehen für Kaſtratenrollen zur Verfügung. Tenoriſten ſind: Laurentius Santorini, Angelus Zuccarini und Mathias Finsheim. Baſſiſten: Bertramus Reuter, Johann Krebsbach, Johann Paul Meyer und Joh. Bapt. Palmerini. Den Organiſtendienſt bei Hof thuen: Chriſtian Chriſtoph Eggmann und Paulus Grua. Als Lauteniſten wirken im Orcheſter mit: Joh. Jac. Weiß und Joh. Sigismund Weiß, die jedenfalls verwandt ſind mit dem berühmten Lauteniſten Sylvius Leopold Weiß, geb. 1684 zu Breslau, geſt. 1750 in Dresden, und als Chiorbiſt: Carolus Romanini, der vielleicht derſelben Familie entſtammt, der Antonio Romanini, ein bedeutender venetianiſcher Organiſt des 16. Jahrhunderts angehört. Als Violiniſten nennt jene Handſchrift: Ignatius Grüber, Friedrich Muffat, Carl Offhuis, Carl Peter Thoma, Chriſtian Hein, Philippus Duruel (Tanzmeiſter), Johann Reinhard Bullmann, Joſeph Fiſcher, Franz Fiſcher, Philipp Heinrich Schneider und Mathias Niclas Stulick. Als Bratſchiſten: Anton Dönninger, Franz Krieger. Die Violoncelliſten ſind: Carolus Peroni und Joſephus Pallandini. Die Kontrabaſſiſten: Jacob Halsegger, Georg Wenzel Ritſchel, Philipp Ernſt Reyer. Unter den folgenden Oboiſten ſind jedenfalls auch die Flötiſten mit inbegriffen: Johann Caspar Meyer, Johann Franz Knabi, Johann Karl Daniels, Johann Niclas Findeiß, Martin Friedrich

Cannabich (Vater des Konzertmeisters Christian Cannabich), Niclas Lerch, Johannes Georgius Aloysius Beck, Anselmus Beyermüller und Johannes Nolda. Das Fagott ist vertreten durch: Johann Mathias Altensperger und Swibertus Holzbauer. Als Waldhornisten fungieren im Orchester: Daniel Otto, Georg Swoboda, Christian Hindenlang. Als Lautenmacher: Jacob Rauch und als Calcant: Hans Georg Harris. — Dazu kommen noch 10 Trompeter und 2 Pauker, sowie ferner für den Operndienst noch folgende Personen: Der Architekt Alexander Bibiena, der Maschinendirektor Antonius Fabri, der Economo del teatro Johannes Maria Bibiena und der Operamaler Hermann Speng.

Der Kurfürst hatte also schon damals eine stattliche und im Instrumentalkörper relativ stark besetzte Hofkapelle. Die italienischen Künstler sind darin — im Gegensatz zu anderen Höfen — durchaus in der Minderzahl, und sie blieben es in Mannheim fortwährend. Die deutschen Namen herrschen vor unter den Instrumentisten, auch die Leitung der Hofmusik ist deutsch. Wie viele von den Genannten bereits am Hofe in Düsseldorf bedienstet waren, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln, da aus der Düsseldorfer Zeit keine derartige Listen zu ermitteln waren. Kapellmeister Wilderer der uns schon im vorigen Kapitel begegnete, war seit Anfang des Jahrhunderts in Düsseldorf als Dirigent und Opernkomponist (auch Motetten werden von ihm erwähnt) thätig und kam dann bei der Übersiedlung des Hofes nach Heidelberg und Mannheim. Jacob Greber erscheint 1703 in London, wo er sich um die italienische Oper Verdienste erworben haben soll. Mit seinem Schäferspiel „the loves of Ergasto" wurde 1705 das Haymarket-Theater in London eröffnet, ein anderes Werk von ihm „the temple of love" kam 1706 auf das Londoner Theater. Die fürstliche Sondershausensche Bibliothek besitzt von ihm handschriftlich eine Cantata da camera a basso con flauto e cembalo.[1] Auch der in obiger Liste als Konzertmeister erscheinende Gottfried Finger, der in Olmütz geboren war, that sich in London hervor und zwar als Klaviervirtuos wie als Komponist; er war namentlich auf kammermusikalischem Gebiet von Bedeutung. 1685 ging er nach England und fand in London als Kapellmeister am Hofe Jacobs II. Anstellung. Hier komponierte er die Oper „the judgement of Paris". Er verließ England um 1700 und erhielt 1706 einen Ruf nach Berlin, wo er zur Feier der Vermählung Friedrich Wilhelms I. die Opern „der Sieg der Schönheit über die Helden" und „Roxane" komponierte. 1717 erscheint er als fürstlich anhaltischer Kapellmeister und in der

letzten Zeit seines Lebens, nachdem er schon früher zum kurpfälzischen Kammermusikus ernannt worden war, als kurpfälzischer Hofkammerrat.[1] Die Stelle eines kurpfälzischen Konzertmeisters bekleidete er schon im Jahre 1717, denn im Textbuch des in diesem Jahr aufgeführten Dramma boschereccio: „Crudeltà consuma amore" von Greber und Stricker ist er als der Komponist der Sinfonia preliminare bezeichnet und aufgeführt als consigliere et direttore di concerto. Zu der im März 1718 in Neuburg aufgeführten Oper „l'amicizia in terzo" komponierte Finger ebenfalls die Ouvertüre und die Ballets.

In der Besetzung des Orchesters bedarf der Thiorbist einer kurzen Bemerkung. Die Thiorbe ist eine Art Laute, und zwar einer großen Baßlaute ähnlich. Von ihren 14—16 Saiten liegen nur 6—8 auf dem Griffbrett, die übrigen geben also nur je einen Ton und werden als Baß benutzt. Die Thiorbe wurde als Begleitungsinstrument beim Gesang verwendet, auch zum Generalbaß in der Kirche und in der Oper. Das Klavier verdrängte sie schließlich, wie alle Lauteninstrumente, die vorher die Stellung inne gehabt hatten, die heute das Klavier einnimmt.

Die starke Besetzung der Oboe (9 Mann) ist auffällig, zwei oder drei unter ihnen sind sicherlich als Flötisten in Anspruch zu nehmen, dabei ist aber immer noch zu berücksichtigen, daß den Flöten und Oboen damals in sehr ausgedehnter Weise die Aufgabe der Melodieführung und Melodieverstärkung zugewiesen war und daß hierbei die mit ihnen sehr oft unisono gehenden Violinen noch keineswegs im Orchester dominierten. Unter den Oboisten von 1723 befindet sich Martin Friedrich Camabich, dessen Name auf die spätere Glanzzeit des Mannheimer Orchesters hinausweist.

Dekorationsmaler und Theatralarchitekt war Alessandro Galli da Bibiena. Er stammte aus einer Familie, die sich auf dem Gebiet der Theaterbaukunst und Dekorationsmalerei im vorigen Jahrhundert einen berühmten Namen machte. Fast jede bedeutendere Hofoper hatte damals einen Bibiena in ihren Diensten. Die verschiedenen Glieder dieser Familie, von denen Alessandro der Sohn Fernandos, des Erbauers des Prager Theaters, war, leiteten sich von dem italienischen Historienmaler Giovanni Maria Galli her, der nach seinem bolognesischen Geburtsdorfe den Beinamen Bibiena annahm. Alessandros Brüder, Vettern, sein Vater und sein berühmter Oheim Francesco, der in Wien ein großes Theater baute, waren alle auf demselben Gebiet mit großem Erfolge thätig. Alessandros Kunst kam im ersten Jahrzehnt der Regierung Karl Philipps noch wenig zur Geltung.

Erſt für das Jahr 1734 war wieder eine Perſonalliſte ausfindig zu machen. Im Chur-Pfältziſchen Staats- und Standeskalender auf das Jahr 1734 finden wir nämlich folgenden Perſonalbeſtand der kurf. Hofmuſik. Als Intendant fungierte Baron Rutgerus Eugenius von Recordia. Kapellmeiſter war Carlo Pietro Grua, einer Mailänder muſikaliſchen Familie entſtammend, damals 34jährig und noch viele Jahre am kurpfälziſchen Hofe wirkend († 1773).[1] Er leiſtete als Dirigent wie als Komponiſt Tüchtiges, er war der Komponiſt der Feſtoper „Meride", mit der am 17. Januar 1742 zur Feier der Hochzeit Karl Theodors das neue große Operntheater im linken Flügel des Schloſſes eröffnet wurde, von ihm wurde 1748 die große Oper „La clemenza di Tito" nach Metaſtaſios Text aufgeführt, am Karfreitag des Jahres 1740 das Oratorium „La conversione di San Ignazio", 1741 „Bersabea" und „Jaele", 1749 „il figliuol' prodigo", 1750 „Sant' Elena al Calvario". Nach dieſer Zeit tritt er zurück hinter die neuen Größen des Mannheimer Orcheſters: Holzbauer, Cannabich und Stamitz. Sein Sohn Franz Paul Grua, ein Schüler Holzbauers, war ſpäter in München Hofkapellmeiſter und ein angeſehener Kirchenkomponiſt, der auch mit Opern, z. B. 1780 mit ſeinem Telemacco Erfolg hatte.

Den Titel eines Konzertdirektors führt Johann Sigismund Weiß, der zugleich auch Thiorbiſt iſt. Außer ihm iſt Lauteniſt wie ſchon 1723: Johann Jacob Weiß. Außer der ſchon 1723 angeſtellten Sängerin Jungfer Eleonora Scio finden wir 1734 noch folgende drei in kurfürſtlichen Dienſten: Frau Gazi, deren Gatte bis 1752 unter den Violiniſten vorkommt, Frau Eliſabeth Lerchin, deren Gatte der Oboiſt Niclas Lerch iſt, und Frau Winklerin, vielleicht die Gattin des Hofkanzliſten Simon Jacob Winkler. Eleonora Scio, jedenfalls verwandt mit dem Balletmeiſter gleichen Namens, wird im muſikaliſchen Almanach von 1783 unter den berühmteſten Sängerinnen ihrer Zeit genannt, ſie iſt noch 1764 in kurpfälziſchen Dienſten nachweisbar, während die übrigen drei eben genannten Sängerinnen ſchon nach wenigen Jahren verſchwinden. Bei den Sopraniſten iſt Alexander Mori geblieben, Mariano Lena neu hinzugekommen, der die ganze Entwicklung der Mannheimer Oper mitmachte und bei der Überſiedelung des Hofes nach München im Jahr 1778 als Direktor der Hofmuſik fungierte. Zu dem einen Altiſten von 1723: Philippus Sicardi iſt 1734 ein zweiter hinzugekommen: Angelo Poli, der noch 1768 auftritt; die drei Tenoriſten Laurentius Santorini, Mathias Zinsheim und Angelus Zuccarini ſind geblieben. Von ihnen blieb nur Santorini der kurfürſt-

lichen Hofmuſik längere Zeit erhalten, er kommt bis 1764 in den Perſonalliſten vor, damals natürlich ſchon längſt penſioniert, und begegnet uns öfters als Verfaſſer von Oratorientexten, die am kurpfälziſchen Hofe aufgeführt wurden. Als Baſſiſten werden 1734 genannt: Natale Bettinardi (kommt bis 1761 vor), Johann Krebsbach (ſchon 1723 und bis 1752) und Franz Anton Lutz († 1777). Als Organiſten: Chriſtian Chriſtoph Eggmann (ſchon 1723) und Franz Ritſchel (nachweisbar 1734—1763). Die Zahl der Violiniſten, die 1723 elf betrug, hat ſich 1734 auf vier verringert; Joſeph Fiſcher, Chriſtian Heim, Carl Offhuis, Carl Peter Thoma (noch 1752) ſind dieſe vier von 1723 übrig gebliebenen. Carl Offhuis, dem Namen nach jedenfalls ein Niederländer, iſt der bedeutendſte von ihnen, er wurde 1744 als Konzertmeiſter penſioniert. Als einziger Bratſchiſt erſcheint: Franz Fiſcher, als einziger Violoncelliſt: Carl Peroni (noch 1752). 1723 waren je 2 Bratſchiſten und Violoncelliſten angeſtellt. Die Vertreter des Contrabaß ſind dieſelben wie 1723 geblieben: Jacob Halſegger († 1745), Philipp Ernſt Reyer, Georg Wenzel Ritſchel (noch 1752). Es folgen 6 Oboiſten, unter denen wohl auch wie 1723 die Flötiſten ſich befinden: Johann Georg Aloyſius Beck, Johann Niclas Findeis, Martin Friedrich Cannabich, Johann Franz Knabi, († 1743, der auch als Sekretär in der geh. Kanzlei gedient zu haben ſcheint), Niclas Lerch (der Gatte der Sängerin, noch 1758 in den Liſten) und Johann Nolda. Alle dieſe ſind ſchon 1723 im Dienſt des Kurfürſten. Als Flötiſten haben, wie aus ſpäteren Verzeichniſſen hervorgeht, Lerch und Cannabich zu gelten. Martin Friedrich Cannabich, der Vater des Konzertmeiſters Chriſtian Cannabich, iſt noch 1758 im Dienſt. Als Fagottiſten werden die ſchon 1723 in Mannheim angeſtellten Johann Mathias Altenberger und Swibertus Holzbauer aufgeführt, außerdem noch des letzteren Bruder, deſſen Namen im Kalender von 1734 nicht genannt iſt; es iſt jedenfalls Sebaſtian Holzbauer, der von 1757—1778 in der Mannheimer Kapelle als Fagottiſt erſcheint. In welchem Verwandtſchaftsverhältnis dieſe beiden Holzbauer zu dem ſpäteren Kapellmeiſter Ignaz Holzbauer ſtehen, war nicht zu ermitteln. Zu den drei Waldhorniſten von 1723: Daniel Otto, Georg Swoboda und Chriſtian Hindenlang (noch 1752) ſind noch zwei weitere hinzugekommen: Johann Leonhard Haſenreuter und Johann Georg Hertel. Der Lautenmacher Jacob Rauch und der Calcant Johann Georg Harris machen wie 1723 den Schluß. Dazu kommen noch die dem kurpfälziſchen Bauamt unterſtellten: Alexander Bibiena, Architekt, Antonio Fabri, Maſchinendirektor, Francesco Bernardi,

Operamaler. Dem Oberhofmeiſterſtab waren untergeordnet: der Hofballetdirektor Paul de Floris (noch 1749) und der Hoftanzmeiſter Sebaſtianus Scio (bis 1764, zuletzt als maître de danse et directeur des ballets).

* * *

Unter Karl Philipp fand auch das Schauſpiel am Mannheimer Hof Pflege und Intereſſe. Er hatte franzöſiſche Komödianten an ſeinem Hof, und auch die italieniſche Stegreifkomödie bürgerte ſich damals in Mannheim ein. Aus den erſten Jahren der Mannheimer Hofhaltung ſind uns zwei derartige Komödien bekannt geworden, die beide im Carneval des Jahres 1726 von Herren des Hofes in Gegenwart des Kurfürſten zur Aufführung gebracht wurden. Die „Textbücher" hierzu ſind noch vorhanden, d. h. Scenarien, in denen der Verlauf der Handlung in großen Zügen ſkizziert iſt; die Detailausführung mit all den nötigen Witzen und Späßen blieb der Geſchicklichkeit der extemporierenden Darſteller vorbehalten. Im Mittelpunkt dieſer extemporierten Komödien (commedie dell' arte) ſteht Arlichino, Harlekin, der Hanswurſt als luſtiger und ſchlauer Bedienter. So auch in den beiden oben erwähnten Komödien, von denen die eine ſich betitelt: „Le pazzie di Pantalone colla costanza di Diana in amore e Arlichino giudice sciocco, ma giusto," die andere: „Li quattro Arlichini." In dem erſtgenannten Stück handelt es ſich um das Liebesverhältnis Silvios zu Diana, der Tochter Pantalons, die dieſer dem alten Doktor Scatolone geben will. Sie beſchließt, mit Silvio zu entfliehen, wird aber vom Doktor mit Hilfe Brighellas, der ebenfalls eine ſtändige Figur der Stegreifkomödie iſt, entführt. Pantalone wird wahnſinnig, als er Diana nicht mehr findet, wird aber durch den berühmten Wunderarzt Tabarino geheilt. Arlichino, der Diener Silvios, wird ſchließlich von Pantalone zum Schiedsrichter ernannt; er giebt natürlich ſeinem Herrn die Hand Dianens, wählt ſelber Brunetta, Pantalons Magd, und vereinigt ein weiteres Liebespaar: Odoardo und Iſabella (die Begleiterin des Marktſchreiers Tabarino). In dem andern Stück iſt Silvio der Bruder Dianens und Sohn Pantalons, und der Liebhaber iſt Arlichino ſelbſt, der von gleich heftiger Liebe zu Diana und Roſetta ergriffen iſt. Drei andere Liebhaber dieſer beiden, Dottore, Florindo und Silvio verkleiden ſich als Harlekins, um die Geliebten zu hintergehen, wovon das Stück ſeinen Namen li quattro Arlichini trägt. Auch hierin hat der kupplerische Gauner Brighella eine wichtige Rolle.

Beide Stücke ſind in drei Akte abgeteilt und wurden zuſammen mit muſikaliſchen Intermezzi gegeben, die in dem zuletzt beſprochenen Stück nach dem erſten, zweiten und dritten Akt, bei dem andern vor dem erſten und nach dem dritten Akt eingeſchoben waren. Die Intermezzi zu den pazzie di Pantalone ſtehen alſo an Stelle des Prologs und Epilogs und vertreten dieſelben in direkter Bezugnahme auf das Stück. Die Corteſia findet die Invidia lachend über das Vorhaben, bei Hofe eine Stegreifkomödie aufzuführen, ſie kündigt das Stück an und verſpricht demſelben im Gegenſatz zur Invidia einen großen Erfolg. Auf Veranlaſſung der Invidia machen ſie ſchließlich aus, daß wenn das Stück dem hohen Auditorium gefällt, die Invidia von der Corteſia Schläge erhalten ſoll, im umgekehrten Falle aber ſoll die Invidia die Corteſia nach Belieben züchtigen dürfen.

Nach Beendigung des Stückes treffen die beiden wieder zuſammen, die Corteſia iſt ſtolz über den Erfolg, an den aber die Invidia nicht glauben will. Die Corteſia ſucht die Invidia nun dadurch zu überzeugen, daß das Stück wirklich gefallen hat, indem ſie ſich an das Auditorium wendet:

«O dell' innata Elettoral Clemenza
Cortese cor, animo augusto e grande,
A voi di sangue illustre
Riverita adunanza
Di virtu, di valor, di grazie adorna,
A voi di nobil sesso
Belleze peregrine
Snodate in Cortesia voce giuliva
Et a' Comici date un grato viva.»

Die Hörerſchaft giebt ihr Gefallen an dem Stück durch Applaus kund (si fa applauso heißt es im Textbuch), die Invidia iſt wütend darüber und flieht vor der ſie mit einem Meſſer verfolgenden Corteſia.

Die drei Intermezzi zu li quattro Arlichini ſind ganz anderer Art, ſie ſtehen in gar keiner Beziehung zu der Stegreifkomödie, deren Zwiſchenakte ſie ausfüllen. Als Komponiſt wird ein nicht mit Namen genannter Italiener (un gentile ingegno Italiano) bezeichnet. Sie ſind ganz im Stil der ſpäter noch zu beſprechenden Intermezzi gehalten, zwei Perſonen: die heiratsluſtige Witwe Erighetta und der Doktor Chilone ſind die Träger der Handlung, die nach mancherlei ironiſchen Seitenhieben auf die kurpfuſchenden Ärzte (mit ausdrücklicher Berufung auf Molière) und nach den bei derartigen Stücken unvermeidlichen luſtigen Verkleidungsſzenen mit der Heirat der beiden ſchließt.

Das frühe Auftreten derartiger Intermezzi am kurpfälziſchen Hofe, wo ſie wie an den übrigen deutſchen Höfen erſt um die Mitte des Jahrhunderts nachdrücklicher kultiviert wurden, verdient Beachtung. Die Namen der Darſteller ſind nicht genannt und waren auch auf anderem Wege nicht feſtzuſtellen. Zweifellos hat man italieniſche Intermezziſten von Beruf anzunehmen, die wahrſcheinlich nur vorübergehend in die Dienſte des Kurfürſten getreten waren. Viele Jahre hindurch hört man nichts mehr von Intermezzi-Aufführungen am Mannheimer Hofe; erſt unter Karl Theodor anfangs der fünfziger Jahren ſcheinen ſie wieder aufgenommen worden zu ſein.

* * *

Unſere Kunde über die Theater- und Muſikverhältniſſe an Karl Philipps Hof iſt ziemlich dürftig im Verhältnis zu dem, was ſich über die Zeit ſeines Nachfolgers feſtſtellen ließ. Was unter Karl Philipp an Pflege der Muſik und des Theaters geſchah, kann nur als Vorſtufe und Vorbereitung zu der Glanzzeit unter Karl Theodors Regierung gelten. Karl Philipp waren die Grundlagen zu jener ruhmreichen Weiterentwicklung zu verdanken.

Mit dem allmählichen Ausbau des kurfürſtlichen Schloſſes erhielt Mannheim auch ein Opernhaus. Es ſcheint, nach einem kärglichen Reſt der nicht mehr aufzufindenden Bauakten[1] zu ſchließen, ſchon 1737 begonnen worden zu ſein und war 1741 vollendet. Heute iſt keine Spur mehr davon vorhanden, denn es wurde im November 1795 bei der Belagerung Mannheims durch die Öſterreicher in Brand geſchoſſen und vollſtändig in Aſche gelegt. An ſeiner Stelle ſteht jetzt das Amtsgefängnis.

Als Bauleiter fungierten der Theatralarchitekt und Oberingenieur Aleſſandro Galli Bibiena und der Ingenieurhauptmann Baumgratz. Die Entwürfe zu dem Bau verdankte man Bibiena. Einige Pläne der Hofoper im Grundriß und Aufriß haben ſich durch Zufall erhalten,[2] Abbildungen dagegen dieſes in ſeiner Bühne wie in ſeinem Auditorium ſehr geräumigen Theaters, das jedenfalls in reichem Barockſtil nach Art der vielen anderen von den Bibienas erbauten Theater gehalten war, ſcheinen nicht zu exiſtieren. Doch können uns einige zeitgenöſſiſche Beſchreibungen, die leider ſehr knapp gehalten ſind, ein, wenn auch nur ſchwaches Bild dieſer Schöpfung des Bibienaſchen Erfindungsgeiſtes geben.

In Schloſſers Geſchichte des achtzehnten Jahrhunderts ſind Briefe des Marquis de Foſſeuſe, Barons v. Montmorency citiert, der

1750 auf seiner Reise nach Deutschland auch nach Mannheim kam. Er bespricht darin auch das Schloß und den Opernsaal.[1] Die Bühne sei groß, habe sehr gute Verhältnisse und viele kleine Gemächer und Bequemlichkeiten, die für die Schauspieler und die Aufführung der Stücke sehr brauchbar seien.

Der „Antiquarius der Neckar- Main- Mosel- und Lahnströme," 1781, nennt das kurfürstliche Opernhaus im Schloß eines der schönsten, die damals existierten.[2] „Das Maschinenwerk für das Theater ist zahlreich und gut eingerichtet. Die Bühne selbst wird von vornen zu beiden Seiten von schwarzen marmelsteinernen Säulen geschlossen; die Decke ist schön gemalet, und außer den gewöhnlichen Logen, wo alles mit Malerarbeit und Vergoldung ausgeputzt ist, ist auch noch das Parterre in seinen Erhöhungen mit Sitzen versehen, so daß man eigentlich nirgends zu stehen nötig hat. Der Zugang zu den Schauspielen ist unentgeltlich."

Eine weitere kurze Beschreibung des Mannheimer Opernhauses haben wir von dem Wiener Schauspieler Müller, der im Dezember 1776 in Mannheim weilte.[3] „Ich ging mit dem Hauptmann der Garde ins Opernhaus. Dieses Gebäude ist prächtig. Man sagte mir, Bibiena hätte es gebauet. Die Bühne in sich selbst ist in der Öffnung nicht so hoch und breit wie bei uns das Kärnthnerthortheater. Allein der Platz der Zuschauer ist bequemer und festlicher eingerichtet. Es hat sechs Stock. Unter der kurfürstlichen Loge, die sich in der Mitte befindet, geht einige Staffeln tiefer eine Gallerie bis an das Theater, die eigentlich das Parterre noble vorstellt, worauf sich alle Hofkavaliers und Offiziere befinden. Diese Gallerie ist mit vergoldeten Säulen sowie alle übrigen Etagen bis auf den letzten Platz hinauf geziert. Die Logen selbst sind ebenfalls wie im neuen Nationaltheater*) stufenweise erbauet. Über beiden Seiten des Orchesters sind rechts und links zwei halbzirkelrunde, hervorspringende Logen angebracht, wo sich die Pauker und Trompeter befinden. Das ganze Gebäude ist geschmackvoll gebauet und nichts gespart, um bei dem ersten Anblicke sowohl, als bei genauerer Untersuchung Vergnügen zu erwecken."

Hierzu läßt sich nach den vorhandenen Plänen noch folgendes hinzufügen. Das Vestibül des Opernhauses entsprach dem Eingang des jetzigen Amtsgerichts. Von hier geradeaus gehend kam man in den Zuschauerraum. Der den Zuschauerraum und die Bühne umfassende Schloßflügel setzte sich senkrecht an den Gerichtsflügel an und lief bis

*) Dieses hatte nach Müllers Beschreibung a. a. O. 205 nur zwei Logenränge und das sog. Paradies.

zu dem heute noch ſtehenden Ballhaus. Der an das Ballhaus angebaute Pavillon, der heute noch als Ruine zu ſehen iſt, diente als Material- und Dekorationsmagazin für das Operntheater und war durch eine Treppe direkt mit der Bühne verbunden. Die Bühne war nicht übermäßig breit, aber ſehr tief. Nach den urſprünglichen Schloßbauplänen war noch ein dieſem Opernhausflügel parallel laufender Verbindungsbau von der Sakriſtei der Schloßkirche bis zum Ballhaus beabſichtigt, der mit jenem den ſog. Küchenhof einſchließen ſollte, entſprechend dem Stallhof des rechten Schloßteils.

Am 17. Januar 1742 wurde das neue, prächtige Operntheater mit der Eröffnungsoper „Meride" eingeweiht. Wie an anderen Höfen (auch in Düſſeldorf unter Johann Wilhelm) hatten die Leibgarden die Aufgabe, die Ordnung vor dem Opernhauſe aufrecht zu erhalten und im Zuſchauerraum den geladenen Gäſten, die ſich durch Billets zu legitimieren hatten, die ihnen zukommenden Plätze anzuweiſen. In einem darauf bezüglichen Aktenſtück[1] heißt es: «Si on suit l'usage qu'il y avait à Dusseldorf du temps de feu Son Altesse E., il y avait à chaque porte intérieurement un officier des gardes du corps pour placer le monde et empêcher tout désordre; de plus à la loge ou seront Leurs Altesses il y avait aussi deux sentinelles.» Um das große Gedränge am Haupteingang zu verhüten, hielt man für nötig, daß „von denen auswendig ſtehenden Grenadiers ein Carré von Piquen gemacht werde, um deſto füglicher diejenigen, welche mit Billets verſehen ſeind, vor und nach hereinlaſſen zu können; in dieſem Carré müßte aber ein Oberoffizier ſtehen."

Aus dieſen Akten geht noch hervor, daß das Opernhaus fünf Eingänge hatte, ein Hauptportal für das Parterre mit zwei Seiteneingängen für die zu den Logen führenden Treppen. Der Kurfürſt hatte befohlen, daß Damen und Herren getrennt zu ſitzen kämen, darum ſollte der eine dieſer Logeneingänge für die Damen, der andere für die Herrn beſtimmt ſein. Die vierte Thür ging in den Hof neben dem Ballhaus; dieſelbe ſollte geſchloſſen bleiben; die fünfte Thür war für den Hof beſtimmt. Ein Thor hinter dem Theater, durch das die Operiſten und Muſiker eingehen, iſt dabei nicht mitgerechnet.

Am 14. Januar 1742 erging folgendes Reſkript des Kurfürſten[2] an die Kommandanten der Garderegimenter: Der Kurfürſt habe beſtimmt, daß „1mo zu Verhütung vieler anſonſt zu beſorgenden Unordnungen Dero Leibgarde zu Pferd die Poſten und Ausgäng von dem inneren Opera Haus, mithin ſowohl von denen Logen als auch Parterre bis an das Orcheſter, um denen mit Billets verſehenen ihre Loge anweiſen zu

können, ingleichen die obere Thür an der Gallerie, allwo die Durchlauchtigſten Herrſchaften mit um ſich habendem Hofſtaat hereinkommen, beſetzen; dahingegen 2do Dero Schweizerleibgarde das Theatrum und deſſen Thür, durch welche die Operiſten und Muſikanten auszugehen haben, mit doppelten Schildwachten bedecken, und weilen 3^tio die Öffnung vieler Thüren das Gedräng der Leute, mithin faſt unvermeidliche Confuſion erreget, alſo nur das mittlere große Thor zur Hauptpaſſage offenſtehen, die daran ſtoßende beide Nebenthüren aber benebſt denen, ſo dem Orcheſter am nächſten, bis zur Endigung der Opera verſchloſſen bleiben, vor dieſen vier Thüren jedoch doppelte Schildwachten inwendig, benanntlich an denen vorderen zwei Schweizer, fort denen Orcheſterthüren zwei Grenadiers mit bei ſich habenden Schlüſſeln ſtehen, damit auch 4to das große Gedräng der Leute an dem mittleren Hauptthor abgewendet werde, ein Kommando von 100 Mann Grenadiers vor dasſelbe beordert, von dieſen ein Carré mit Piquen formiert, darein ein Oberoffizier geſtellt; nicht weniger 5to an die oberſte und letztere Loge, ſo denen von geringerem Stand vorbehalten iſt, 6 Unteroffiziers von denen Grenadiers, um bei etwa entſtehendem Tumult allſogleich abwehren zu können, poſtiert, ſodann 6to dieſe 6 Unteroffiziers ſowohl als obberührtes das Carré mit denen Piquen vor dem mittleren Hauptthor aufmachendes Commando an den Befehl habenden Oberoffizier von der Leibgarde zu Pferd angewieſen, dabei auch 7mo die Vorſorg, daß niemand, ſo in der Livrée ſtehet, außer denen königlich, kur- und fürſtlichen fremden Bedienten in die für ſelbige deſtinierte Loge gelaſſen werde u. ſ. w."

Die Einweihungsoper war zugleich die Feſtvorſtellung zu Ehren der neuvermählten Paare, des Kurerben Karl Theodor und der Prinzeſſin Eliſabeth Auguſta von Sulzbach, ſowie des Herzogs Clemens Franz von Baiern und der Prinzeſſin Maria Anna von Sulzbach.* Unter den fürſtlichen Feſtgäſten befand ſich Erzbiſchof Clemens Auguſt von Köln, der die Trauung vollzog, Kurfürſt Karl Albert von Baiern (Kaiſer Karl VII.), ſeine Gemahlin Amalia und ſein Sohn, der ſpätere Kurfürſt Maximilian Joſeph von Baiern, ferner ſeine Töchter Maria Antonia Walburga, nachmals Kurfürſtin von Sachſen, die gefeierte Dichterin und Komponiſtin, und Thereſia Benedikta.[1]

*) Die beiden Bräute waren Enkelinnen Karl Philipps und Schweſtern. Einige Monate ſpäter, am 15. Juni 1742, verlobte ſich die dritte Schweſter Franziska Dorothea zu Schwetzingen mit dem Prinzen Friedrich Michael von Zweibrücken-Birkenfeld. Aus ihrem am 6. Februar 1746 in Mannheim geſchloſſenen Ehebund ſtammt das jetzige bairiſche Königshaus her.

Eine glänzende Gesellschaft füllte Parterre und Logenränge des kurfürstlichen Opernhauses, als darin am 17. Januar 1742 die Eröffnungsoper „Meride" des Kapellmeisters Carlo Grua gegeben wurde. Als man sich Abends nach Beendigung der Oper in den Festsälen des Schlosses zur Tafel vereinigte, waren nicht weniger als 14 fürstliche Personen anwesend, die der Kurfürst alle durch Kammerherrn bedienen ließ. An verschiedenen anderen Tafeln speisten noch 150 Personen vornehmen Rangs. Nach aufgehobener Tafel tanzte man, und der alte 81jährige Kurfürst, vor Zeiten einer der besten Tänzer, eröffnete selbst den Ball, wobei er sich eines Stuhles mit Rädern bediente, der durch zwei Kammerherrn fortgerollt wurde. Bis zum 30. Januar dauerten die Vermählungsfestlichkeiten; die Bürger gaben durch Illuminationen ihre Freude zu erkennen, im Schloßhof sprang Wein aus einem großen Fasse, das im vorausgegangenen harten Winter auf dem zugefrorenen Rheine verfertigt worden war.

Am 24. Januar ritt der Reichserbmarschall v. Pappenheim an der Spitze von 100 Postillons in Mannheim ein und meldete dem Kurfürsten Karl Albert von Baiern, der sich am 7. Dezember 1741 zum König von Böhmen hatte ausrufen lassen, seine Wahl zum deutschen Kaiser. Einige Tage darauf reiste Karl Albert (als Kaiser Karl VII. genannt) nach bewegtem Abschied von dem greisen Karl Philipp, den er nicht wieder sah, nach Frankfurt ab.

Das Textbuch der Festoper „Meride" rührt von dem kaiserl. Hofdichter Pasquini her. Zum besseren Verständnis desselben erschien eine von Joh. Leop. v. Ghelen besorgte deutsche Übersetzung. Die Gruasche Musik scheint leider nicht erhalten zu sein. Textdichter, Komponist, Dekorationsmaler und Balletmeister vereinigten sich, um in diesem Werke etwas besonders Prächtiges zu schaffen. Der Oper liegt ein frei umgestalteter Stoff aus der antiken Welt zu grunde, den der Librettist bei Herodot (III, 1) vorfand. Die Handlung geht vor in der persischen Residenz Susa. Bibiena, der Erbauer des Opernhauses, hatte selbst die Dekorationen entworfen, die in prächtiger Folge bald Gemächer und Galerien des königlichen Palastes, bald ein Flußgestade bei Susa, einen Kerker und den Vorraum des Mithra-Tempels darstellten. Der Held der Oper ist Meride, der Bruder des Perserkönigs Cambise, von diesem gehaßt und verfolgt. Meride hat infolge der Nachstellungen seines Bruders sein Heimatland verlassen und ist nach Ägypten geflohen, wo Amasis sich die Herrschaft nach Beseitigung des rechtmäßigen Königs Aprio angemaßt hat. Hier lernt Meride die einzige Tochter Aprios, Niteti, kennen und verliebt sich in sie. Cambise erfährt seinen

Aufenthalt und befiehlt ihm zurückzukehren. Gleichzeitig hält er um die Hand der Ameſſide, der Tochter des Amaſis, an. Er ſetzt dabei voraus, daß Amaſis ihn abweiſen werde, wodurch ſich ihm ein erwünſchter Anlaß bieten ſoll, Amaſis den Krieg zu erklären. Amaſis aber durchkreuzt dieſen Plan, indem er die Niteti nach Suſa ſchickt, begleitet von dem ägyptiſchen Fürſten Fanete, unter dem Vorgeben, es ſei ſeine Tochter, die er dem König Cambiſe zuſende. Cambiſe kommt dadurch in einige Verlegenheit, denn beim Beginn der Oper hat er ſeinem Miniſter und Vertrauten Oſtane verſprochen, deſſen ihm heimlich vermählte Tochter Laodice öffentlich zu ſeiner Gemahlin zu erklären. Er befiehlt ſeinem wieder in Suſa angekommenen Bruder Meride, die vermeintliche Ameſſide zu heiraten. Meride iſt zunächſt ſehr beſtürzt darüber, dann aber über die Maßen glücklich, als er in der ankommenden Ägypterin ſeine geliebte Niteti erkennt. Die Neuvermählten begeben ſich zum König. Derſelbe ſteht gerade im Begriff, Laodice als ſeine Gemahlin und als Königin zu proklamieren, da wird beim Anblick der vermeintlichen Ameſſide der Wunſch in ihm rege, dieſe zu beſitzen, und er verſtößt Laodice. Das verurſacht eine Verſchwörung, die von Laodices Vater Oſtane und ihrem Bruder Farnaspe, dem Liebhaber Selenes, der Schweſter des Cambiſe, angezettelt wird. Niteti weigert ſich, das Liebesverlangen des Königs zu erfüllen; ſie ſoll deshalb getötet werden. Auch Meride iſt dem Tod verfallen, da ſein Bruder ihn für den Haupträdelsführer der Verſchworenen hält. Aber eine Feſtoper duldet keinen blutigen Ausgang. Cambiſe erkennt, daß ſein Bruder viel edler und des Thrones würdiger iſt, als er ſelbſt, darum tritt er ihm die Herrſchaft ab, und drei glückliche Paare ſind am Schluſſe der Oper vereinigt: Meride und Niteti, Cambiſe und Laodice, Farnaspe und Selene.

Ein auf das Feſt bezüglicher Epilog durfte natürlich nicht fehlen. Juno erſcheint, begleitet von Hymen und dem Genio reale, in den Wolken auf ihrem Wagen und wünſcht nach den unvermeidlichen Lobeserhebungen den Neuvermählten alles Gute und eine reiche Nachkommenſchaft. Nymphen, Genien und Amoretten ſteigen herab und beſchließen das Ganze durch ein glänzendes Ballet. Auch nach dem Schluß des erſten und zweiten Akts füllten Ballets die Zwiſchenpauſen aus. Im erſten Akt produzierte ſich das Schiffsvolk, das mit Niteti angekommen war, im zweiten Akt tanzen ägyptiſche Damen mit perſiſchen Edlen. Die Muſik zu dieſen Ballets rührte vom Konzertmeiſter Aleſſandro Toeschi her; das choreographiſche Arrangement beſorgten die kurfürſtlichen Balletmeiſter Sebaſtiano Scio und Gardel.

Das in Quartformat bei Maier in Mannheim erſchienene italieniſche Textbuch*) iſt das erſte, welches der nun angenommenen Sitte entſprechend die Namen der Darſteller dem Perſonenverzeichnis beifügt, wodurch Theaterzettel erſpart wurden. Die Titelrolle ſang Mariano Lena, der erſte Sopraniſt des kurfürſtlichen Opernperſonals. Zwei weiteren Kaſtraten, dem Altiſten Stefano Paſi und dem Sopraniſten Enrico Peſarini waren die Rollen des Oſtane und Farnaspe anvertraut, der Kaſtrat Filippo Galetti ſang die Altpartie des Fanete. Die Tenorpartie des Cambiſe iſt die tiefſte Partie in der ganzen Oper, ſie wurde durch den auch als Hofpoet, Hofſekretär und Hofkomponiſt beſchäftigten Lorenzo Santorini ausgeführt. Repräſentationsrollen, Intriganten- und Nebenbuhlerrollen dem Tenor zu übergeben, entſprach durchaus dem Geſchmack der damaligen Zeit, die andererſeits für die Helden- und Liebhaberpartien faſt ausſchließlich die virtuoſe Geſangskunſt der italieniſchen Kaſtraten in Anſpruch nahm.

Niteti, die Rolle der Primadonna, wurde durch eine auswärtige Künſtlerin geſungen, Roſa Pasquali von der Münchener Hofoper, die der Kurfürſt Karl Albert zu dieſem Zwecke nach Mannheim beurlaubt hatte. Als seconda donna (Laodice) wirkte Roſa Gabrieli aus Bologna mit, die ſpäter die gefeierte erſte dramatiſche Sängerin der Mannheimer Oper wurde. Die minder bedeutende dritte weibliche Rolle der Selene war durch Eleonora Scio vertreten.

Der Kurfürſt hatte beſondere Anſtrengungen gemacht, um für ſeine Feſtoper eine bedeutende italieniſche Sängerin zu gewinnen.[1] Er dachte an Anna Caſtelli in Bologna und wandte ſich zu dieſem Zweck in einem Brief vom 29. Juli 1741 an ſeine Schwägerin, die in Florenz lebende und daſelbſt 1743 verſtorbene Witwe des Kurfürſten Johann Wilhelm mit der Bitte, ihm dabei behilflich zu ſein. Aber trotz der Bemühungen der Kurfürſtin-Witwe kam das Engagement der Anna Caſtelli nicht zuſtande, und an deren Stelle trat Roſa Gabrieli aus Bologna, oder Roſa Pasquali, denn für eine der beiden Hauptpartien Niteti oder Laodice war Anna Caſtelli ſicher auserſehen.

Meride war die erſte und die letzte große Oper, die der greiſe Kurfürſt Karl Philipp in ſeinem neuen prächtigen Opernhauſe ſah. Es war ein letztes Aufflackern ſeiner früheren Vorliebe für glänzende Feſte, die durch die erſchütternden Todesfälle in ſeiner Familie viele

*) Mannheim dalla stamperia Majeriana. Der Drucker entſchuldigt ſich am Schluß des Textbuchs wegen der Unregelmäßigkeiten und Satzfehler, da ihm die italieniſche Sprache vollſtändig unbekannt ſei.

Jahre lang zurückgedämmt gewesen war. Am 31. Dezember 1742 erlag er der körperlichen Schwäche, die sich in den letzten Wochen seines Lebens eingestellt hatte. Eine ganze Flut schwülstiger und lobhudelnder Leichenreden erging über den dahingeschiedenen Herrscher, der 26 Jahre den pfälzischen Kurhut getragen und das hohe Alter von 81 Jahren erreicht hatte.

In der Gruft der Schloßkirche zu Mannheim liegt Karl Philipp begraben, neben ihm ruht seine dritte Gemahlin, die 1734 verstorbene Gräfin Violanta Therese von Thurn und Taxis, mit der er in morganatischer Ehe verheiratet gewesen war.

II.

Die Blütezeit unter Karl Theodor.

1.

Karl Theodor, sein Hof und die erste Zeit seiner Hofoper.

In einem Brief an Voltaire gebraucht Karl Theodor einen treffenden Vergleich für sein Jahrhundert, das mehr als seine Vorgänger den Namen eines Jahrhunderts der Kontraste verdient. Er sagt, es gleiche einer Sirene, deren schöner Oberkörper sich in einem häßlichen Fischschwanz fortsetze. Der Vergleich ist treffend, das Erfreuliche und Anziehende war in diesem Jahrhundert unmittelbar an das Widerwärtige und Abstoßende angegliedert: raffiniertester Sinnenkitzel neben edlem künstlerischen Wollen, übertriebener Luxus neben Rückkehr zur Einfachheit der Natur, Knechtung des religiösen und politischen Denkens neben freimütig kühner Meinungsäußerung, Herrschaft der ausländischen Mode in Deutschland und Wiedererwachen nationalen Geistes, vorerst allerdings nur in Kunst und Litteratur.

Karl Theodor war darin ein echtes Kind seiner Zeit, daß er eine Vereinigung derartiger Kontraste verkörpert. Er war ein Mensch, in dessen Charakterbild die seltsamsten Extreme vereinigt erscheinen, wie in seinem Jahrhundert: viel Erfreuliches, aber auch vieles, was rückhaltlose Verurteilung verdient. Höchstes Lob und schärfsten Tadel hat seine Persönlichkeit, wie seine Regierung bei Mit- und Nachwelt hervorgerufen.

Karl Theodor war in keiner Hinsicht ein bedeutender Mensch, aber er war ein fähiger Kopf, der einen offenen, empfänglichen Sinn für alles Schöne hatte. Er war erfüllt von dem Ideal des gerechten und milden Herrschers, aber jener verhängnisvolle Zug der Schwäche, der in seinem Charakter deutlich zu bemerken ist, prägte sich auch seiner Regierungsthätigkeit auf. Günstlingswirtschaft schlimmster Sorte machte

ſich an ſeinem Hofe breit. Der Herrſcher ließ ſich beherrſchen, ließ ſich von den Männern und Frauen ſeiner Gunſt und ſeines Vertrauens als Werkzeug ihrer eigennützigen Pläne gebrauchen. Die Hauptrolle in dem Intriguenſpiel, das von ſeinem Kabinet ausging, ſpielten ſeine Beichtväter, die Jeſuitenpater Seedorf und Frank. Am Anfang ſeiner Regierung war Pater Seedorf, nach deſſen Tod Pater Frank allmächtiger Günſtling am Hofe. Was unter Karl Theodors Herrſchaft Erſprießliches für Mannheim und die Pfalz erreicht wurde, diente den großen und kleinen Lobrednern jener Tage zum Gegenſtand begeiſterter Verherrlichungen. Was geſündigt oder unterlaſſen wurde, mußte ihren liebedieneriſchen Blicken entgehen. Der Herrſcher war ihre Sonne, war ihr Gott. „Ein Wort aus ſeinem Munde, — rühmt einer dieſer Lobredner, Anton Klein, von ihm — ein Blick iſt ſchon genug, alles an ihn zu ziehen. Voller Ehrfurcht tritt man vor ſein Angeſicht; man iſt von ſeiner Größe und Hoheit eingenommen. Aber da der lächelnde Strahl ſeiner Gütigkeit den Glanz der Majeſtät mildert und verſchönert, ſo kann man ſich nicht von ihm hinwegbegeben, ohne ſein Herz zurückzulaſſen.“

Seine großen und wirklichen Verdienſte liegen auf dem Gebiet der Kunſt. „Er hat bei dem Antritt ſeiner Regierung“ — ſagt Iffland[1] — „ſo vieles noch in Ruinen gefunden, nach ſeiner vieljährigen Regierung iſt ſo manches jetzt wieder zertrümmert worden, und dennoch iſt ſo vieles noch erhalten worden, deſſen ich mich mit freudiger Rührung erinnere. Der Kunſtfreund findet überall ſeine Spur, in ſeinem Thun ſeine Geſinnungen. Der Nachwelt wird ſein Name gegenwärtig ſein.“

Als Achtzehnjähriger trat Karl Theodor die Regierung des kurpfälziſchen Landes an, das von nun an 56 Jahre lang unter ſeinem Scepter ſtand.[2] Bereits mit neun Jahren war er nach Mannheim gekommen, um am Hofe Karl Philipps für ſeinen zukünftigen Herrſcherberuf vorbereitet zu werden. Dieſe Vorbereitung lag zum großen Teil in jeſuitiſchen Händen; der Jeſuitenpater Franz Seedorf wurde von Ingolſtadt als Lehrer des jungen Prinzen nach Mannheim berufen. Zweijährige Univerſitätsſtudien in Leyden und Löwen vollendeten ſeine wiſſenſchaftliche Ausbildung. Nach ſeiner Rückkehr wurde er in die Staatsgeſchäfte eingeführt. Dem Militärdienſt gewann er wenig Geſchmack ab, lieber war ihm die Beſchäftigung mit der franzöſiſchen Litteratur, für die er frühzeitig ein beſonderes Intereſſe bekundete. Nachdem er im Sommer 1741 für großjährig erklärt worden war, übernahm er die Regierung ſeines väterlichen Stammlandes, des Herzogtums Sulzbach, und ſeines mütterlichen Erbes, des Marquiſats

Bergen op Zoom. Bereits als vierjähriger Knabe hatte er ſeine Mutter Maria Anna de la Tour, die erſte Gemahlin des Herzogs Johann Chriſtian von Pfalz-Sulzbach, verloren und er hatte kaum das achte Lebensjahr vollendet, als man ſeine ſpätere Vermählung mit Eliſabeth Auguſta, der älteſten Tochter des Pfalzgrafen Joſeph Karl von Sulzbach, verabredete, die er als Siebzehnjähriger heimführte. Mit ſeinem goldenen Regierungsjubiläum konnte Karl Theodor auch das Feſt ſeiner goldenen Hochzeit begehen, aber fremder und kälter konnten nicht leicht zwei Menſchen in ehelichem Bunde miteinander leben als Karl Theodor und Eliſabeth Auguſta. Seit der unglücklichen Niederkunft der Kurfürſtin am 28. Juni 1761 konnte von ehelicher Gemeinſchaft nicht mehr die Rede ſein, ihre Ehe war eine bloße Form, ſie beſtand nur noch dem Namen, der Etikette nach. Auch geiſtig ſcheinen ſich die Gatten nie näher getreten zu ſein, ſie gingen apathiſch nebeneinander her. Im Winter bewohnten ſie getrennte Flügel des Mannheimer Schloſſes, im Sommer reſidierte der Kurfürſt in Schwetzingen, die Kurfürſtin in Oggersheim, und nur die Hoffeſtlichkeiten führten ſie zuſammen.

Verheißungsvoll begann Karl Theodors Regierung, ſein ganzes Land blickte mit ſchönen Hoffnungen auf den neuen Herrſcher, aber voll Enttäuſchungen ſchloß ſeine Regierung ab. Nur wenige waren, die ſeinen Tod ehrlich beweinten. Wie der Beginn einer hoffnungsreichen Reformperiode ließ ſich ſeine erſte Herrſcherzeit an.

Der neue Herrſcher verminderte ebenſo wie ſein Vorgänger zu Anfang ſeiner Regierung die hohen Ausgaben für die umfangreiche Hofhaltung,[1] viele überflüſſige Hofämter wurden abgeſchafft, die Ungerechtigkeiten in der Stellenbeſetzung eingeſchränkt, und was derartige gutgemeinte Reformen mehr waren, deren ſchlimme Seite war, daß ſie keine Dauer hatten. Er ſuchte die ſoziale Lage ſeiner Unterthanen nach Kräften zu heben und ihnen neue Subſiſtenzquellen zu verſchaffen, und es ſchien, als ob durch großartige Schöpfungen auf dem Gebiet des Handels, der Induſtrie, der Kunſt und Wiſſenſchaft eine neue Blütezeit für die Pfalz herbeigeführt werde. Bis zu einem gewiſſen Grade wurde dies Ziel auch erreicht, aber dieſe Blüte war künſtlich durch den Willen des Herrſchers hervorgerufen, darum war ſie nicht von Dauer und welkte ſchnell dahin. Der Reformeifer des jungen Fürſten erlahmte bald. Am erfreulichſten hat er für die Pflege der Kunſt und Wiſſenſchaft in ſeinem Lande gewirkt durch Heranziehung von Künſtlern und Gelehrten aller Art an ſeinen Hof, durch ihre thatkräftige Unterſtützung und mannigfache Verwendung, ſowie durch

Begründung künſtleriſcher und wiſſenſchaftlicher Inſtitute, die meiſt in den fünfziger und ſechziger Jahren entſtanden. Er errichtete eine Zeichnungs- und Bildhauerakademie, ein Kupferſtichkabinet, ein Antiquitätenkabinet, eine Naturalienſammlung, eine Bibliothek, eine Akademie der Wiſſenſchaften, ſpäter auch eine phyſikaliſch-ökonomiſche und eine deutſche Geſellſchaft. Bis zum Jahre 1792 ſoll Karl Theodor für Zwecke der Kunſt und Wiſſenſchaft in der Pfalz die Summe von 35 Millionen Gulden ausgegeben haben.[1] Das Muſter des franzöſiſchen Hofes war in dieſen Beſtrebungen wie in der ganzen Hofetikette und dem Hofleben unverkennbar. Der Glanz, der den Thron umgab, wurde vermehrt durch die Künſtler und Gelehrten, die ſich um ihn ſcharten. Die Verherrlichung des Fürſten war ihre Aufgabe. Karl Theodor liebte dieſen Nimbus wie ſein Vorgänger Johann Wilhelm, dem er trotz der Sparſamkeitsanwandlungen der erſten Jahre ſeiner Regierung an Prachtliebe glich. Auch bei Karl Philipp war ja dieſer für die Herrſcher der Barockzeit charakteriſtiſche Zug in fortwährend geſteigertem Maße zu verſpüren geweſen.

Ebenſo wie Karl Theodor erſt die von ſeinem Vorgänger begonnenen großen Bauten der Jeſuitenkirche und des Kaufhauſes vollendete, ſo wurde auch erſt unter ſeiner Regierung das rieſige Reſidenzſchloß, das an Ausdehnung und impoſanter Maſſen-Wirkung unter den europäiſchen Fürſtenſchlöſſern ſeines gleichen ſucht, ſeinem Ausbau entgegengeführt. Der rechte Schloßflügel verdankt erſt der Zeit Karl Theodors ſeine Vollendung. Hier iſt es namentlich der der Schloßkirche gegenüberliegende Bibliothekbau mit ſeinem prachtvollen, in reichſtem und vornehmſtem Rococoſtil durchgeführten Bibliothekſaal, der charakteriſtiſch für des Herrſchers Kunſtgeſchmack und Liebhaberei iſt.

Ein Hofſtaat von vielen hundert Perſonen und eine Schar fürſtlicher Gäſte, adliger Glücksjäger bevölkerte dies Schloß. Hunderttauſende von Gulden koſtete dieſe glänzende Hofhaltung jährlich das pfälziſche Land, das damals etwa 300000 Einwohner zählte. Die Gehaltskoſten für Hofſtaat und Landesregierung betrugen im Jahr 1745/6 nach aktenmäßiger Feſtſtellung 389839 Gulden.[2] Ein Heer von Hofchargen und niederen Hofbedienſteten umgab den Herrſcher. Sie alle, vom Großhofmeiſter bis zur Sauerkrautverwahrerin, vom Oberſthofmarſchall bis zum Tafeldecker, vom Oberſtallmeiſter bis zum Heidelberger Waſſerfüller lebten von der Gnade des Fürſten, und die Stadt Mannheim lebte von ihnen.

Die Intrigue ging ein und aus in den glänzenden Räumen des Mannheimer Schloſſes; Jeſuiten, Mätreſſen und ihre Günſtlinge

herrſchten in den kurfürſtlichen Gemächern. „Alles, was je nur eine Regierung von Pfaffen, Mätreſſen, natürlichen Fürſtenſöhnen, Parvenüs, Projekteurs, Kaſtraten, Bankrutiers u. dgl. m. ausgezeichnet hat, findet man in der Pfalz wie in einem Kompendium beiſammen," ſo verſichert uns Kaspar Risbeck in ſeinen 1783 erſchienenen „Briefen eines reiſenden Franzoſen." Durch Geld und Konnexionen konnte man zu den beſten Titeln und Stellen gelangen. Ein äußerſt lockeres Leben herrſchte unter der Hofgeſellſchaft und übertrug ſich auf die Bürgerſchaft; der Kurfürſt, bigott und ſinnlich, that es darin allen zuvor. Aus ſeinen Liebſchaften machte er kein Geheimnis, jedermann kannte ſeine Mätreſſen, von denen er eine Mannheimer Bäckerstochter namens Huber zur Gräfin von Parkſtein und die Tänzerin Seyffert zur Gräfin Haydek erhob. Für ſeine natürlichen Kinder ſorgte er mit großer Liebe. Eine Tochter der Huber wurde mit einem Fürſten von Iſenburg vermählt, der Sohn der Seyffert wurde zum Fürſten von Bretzenheim gemacht. Dem kurfürſtlichen Reſidenzſchloß gegenüber wurde ihm ein Palais gebaut.

Ein Engländer ſoll Karl Theodor das Kompliment gemacht haben, er verdiene ein Privatmann zu ſein. Risbeck, der das erzählt, fügt hinzu, es ſei das beſte, was ſich über des Kurfürſten Charakter ſagen laſſe, denn Energie und wirkliche Herrſcherbefähigung gingen ihm ab. Er war von ſanftem, geſelligem und munterem Charakter, liebenswürdig und leutſelig, aber ohne Menſchenkenntnis und unſelbſtändig. Er hätte der liebenswürdigſte Privatmann ſein können, wenn ihn nicht ſeine Abſtammung zu den Aufgaben eines Herrſchers berufen hätte.[1] Mannheim vergrößerte und verſchönerte ſich unter ſeiner Regierung zuſehends. Es war eine Schöpfung der Fürſtengunſt und zog faſt ſeine ſämtlichen Erwerbsquellen aus der Hofhaltung und deren mannigfachen Dependencen. Darum wurde auch das kommunale Leben Mannheims ſo ſchwer getroffen, ja faſt vernichtet, als 1778 der Hof nach München überſiedelte. Damals wurde Mannheim ſeiner eigenen Kraft überlaſſen, aber es überſtand dieſe ſchwere Kriſis. Jetzt erſt kam das Bürgertum und freies ſtädtiſches Leben zu ſelbſtändiger Entwicklung. Seine regelmäßige Bauart und ſeine offene Lage in der Rheinebene mit den horizontbegrenzenden Proſpekten der Odenwald- und Hardtberge in der blauen Ferne galt dem landſchaftlichen Auge von damals als ganz beſonders ſchön. „Mannheim iſt mit ſeinem prächtigen Schloſſe wirklich eine ſchöne Stadt", ſchreibt Heinſe an Jacobi (14. Juli 1780),[2] „nur iſt es ſo gebaut, als ob die Leute darin wohnen ſollten und müßten, und nicht als ob ſie in den

Häuſern hätten wohnen wollen. Gemacht und nicht geworden. Es ſieht despotiſch aus wie eine wahre Reſidenz." Dieſer Eindruck des „Gemacht, nicht geworden", das Entſtandenſein auf Geheiß des Herrſchers haftete auch dem Kunſtleben Mannheims an, ſolange es kurfürſtliche Reſidenz war. Der Wille des Fürſten drückte ihm ſeinen Stempel auf.

Was den Fremden im damaligen Mannheim beſonders anzog, war die eigentümliche Miſchung der Bevölkerung. „Die verſchiedenen Religionen, Stände, Künſte und Hantierungen, ſchreibt Schubart in ſeiner Selbſtbiographie,[1] haben auch ſehr verſchiedene groteske, originalſchattierte Charaktere hervorgebracht. Katholiken, Lutheraner, Reformierte, Menoniſten, Juden, Freigeiſter, Höflinge, Soldaten, Gelehrte, Kaufleute, Hantierer und Künſtler von aller Art, kalte, ruhige Seelen, die das Feuer des alten Hochheimer oder Nierſteiner Nektars nicht aufthaut, und Strudelköpfe, die beim erſten Kelchglaſe ſchon ſieden, trifft man hier im poſſierlichen Geniſche durcheinander an." An den Tables d'hote der Mannheimer Gaſthöfe fand er ſolche „meiſtens ſehr ergötzende Gruppen von wunderbar abſtechenden Charakteren." Heiterer Lebensgenuß war die Parole, und der Zug der Leichtlebigkeit ging von den Hof- und Adelskreiſen in die Häuſer der Bürger über. Franzöſiſcher Leichtſinn vermengte ſich mit pfälziſchem Frohſinn.

Es giebt wohl wenige Städte in Deutſchland, die in ihrem allgemeinen ſtädtiſchen Charakter, in der ſozialen Schichtung der Bewohner und in den Erwerbszweigen derſelben eine ſolch durchgreifende Umwandlung erfahren haben wie Mannheim im Verlauf eines einzigen Jahrhunderts. Noch vor kurzer Zeit ſtand auf der Mühlauinſel am Rhein jenes alte Luſtſchlößchen, in dem ſich einſt Adel und Honoratioren Mannheims, als die Stadt noch 20 oder 30 000 Einwohner zählte, zu Konzert und Tanz zuſammenfanden; anmutige Spaziergänge umgaben den ſtillen Ort. Heute herrſcht dort Handel und Verkehr. Mannheim iſt aus einer kleinen Fürſtenreſidenz zu einer großen Handels- und Induſtriemetropole geworden. Der Adel iſt längſt verſchwunden, der Kaufmann und der Fabrikherr herrſchen jetzt in dieſer Stadt.

Schon Karl Philipp hatte Mannheim zur Handelsſtadt machen wollen, aber von ihrem Handel war wenig zu merken; Karl Theodor ſuchte ihre Induſtrie zu heben, aber als er von Mannheim ſchied, mußte Dalberg im Sinne der Bevölkerung ausrufen:[2] „Keine Handlung, keine Fabriken, kein Abſatz der Landesprodukten iſt in Mannheim, was bleibt alſo übrig als Elend und Verderben!"

Damals hatte die Stadt ihren Mittelpunkt, ihre Sonne verloren. Ihr ganzes Daſein konzentrierte ſich im achtzehnten Jahrhundert in der glänzenden Hofhaltung; ſo auch ihr Kunſtleben. Von einem Mannheimer Kunſtleben, das nicht in irgend welcher mehr oder minder engen Beziehung zum Hof geſtanden hätte, war im achtzehnten Jahrhundert nicht die Rede. Alle die Maler, Bildhauer, Kupferſtecher, Sänger und Schauſpieler, die damals in den Mauern Mannheims ihre Kunſt ausübten, ſtanden im Dienſt des Hofes. Vor allem das, was auf dem Gebiet des Theaters und der Muſik geleiſtet wurde, ſtand in direkter Beziehung zum Hof. Alle Opern und Schauſpiele (die Darbietungen einiger wandernden Truppen ausgenommen), ebenſo wie alle Konzertveranſtaltungen erfolgten auf Koſten und Geheiß des Hofes. Der Geſchmack des Hofes war maßgebend. Die Unterſtützung und Ausübung der Kunſt war Domäne des Hofes. Darum iſt eine Geſchichte der bildenden und redenden Künſte im Mannheim des vorigen Jahrhunderts faſt durchaus identiſch mit einer Darſtellung deſſen, was vom Hofe nach dieſer Richtung hin geleiſtet wurde. Die Geſchichte des Theaters und der Muſik am kurpfälziſchen Hofe enthält alles, was Mannheim als Reſidenzſtadt an theatraliſchen und muſikaliſchen Kunſtgenüſſen bot.

„Der pfälziſche Hof", ſchreibt Colini, Voltaires Sekretär, „war damals (Colini kam 1753 mit Voltaire zum erſtenmal nach Mannheim) wohl der glänzendſte in Deutſchland. Feſte folgten auf Feſte, und der gute Geſchmack, der dabei entwickelt wurde, verlieh ihnen immer neue Reize. Da gab es Jagden, Opern, franzöſiſches Schauſpiel, Muſikaufführungen durch die erſten Virtuoſen Europas, kurz die kurfürſtliche Reſidenz war der angenehmſte Aufenthalt von der Welt für jeden Fremden von Ruf und Verdienſt, der hier auf herzlichſte und ſchmeichelhafteſte Aufnahme mit Sicherheit zählen konnte."

Das Mannheimer Kunſtleben von damals war zur Dekoration des Thrones da. Das Wachſen und Blühen aller Zweige künſtleriſcher Bethätigung wurde als des Herrſchers eigenſtes Verdienſt geprieſen. Bei allen ſeinen vielen Lobrednern findet ſich das ausgeſprochen. Mannheim war der Mittelpunkt ihrer Welt. Einer von ihnen, Anton Klein, mag das Wort für alle übrigen hier führen. Er ſchreibt begeiſtert in ſeinem Denkmal der Ehre Karl Theodors 1775: „Die Pfalz wurde durch Karl Theodor zum Vaterlande der Wiſſenſchaften. Die freien Künſte wandelten wie die Grazien einher, und alle Nationen verſammelten ſich, ſie zu bewundern. Die Bildhauerkunſt beſeelte den Marmor, das Erz und die Steine. Die Malerei gab den ſtummen

Wänden Leben, Leidenſchaft und Sprache. Die Muſik und Singkunſt haben bei uns einen Grad der Vollkommenheit erreichet, den ſie ſelbſt in dem Orte ihrer Geburt und in den Ländern nicht haben, wo ſie ſind erzogen worden."

Das Opern- und Orcheſterperſonal war in den erſten Jahren Karl Theodors noch ſo ziemlich dasſelbe wie unter ſeinem Vorgänger. Carlo Grua ſchwang noch ein Jahrzehnt hindurch ſeinen Dirigentenſtab, bis er ihn 1753 an ſeinen Nachfolger Holzbauer abgeben mußte.

Im Jahr 1745 beſtand der Hofmuſikſtab aus folgenden Mitgliedern (nach einer offiziellen Beſoldungsliſte[1] mit Angabe der Beſoldungen): Der Intendant, dermalen vacat 2000 fl.; der Kapellmeiſter Grua 1000 fl.; die Konzertmeiſter Offhuis 700 fl., Toeschi 700 fl.; der Sekretär Spengel 50 fl.; die Lauteniſten Weiß 300 fl., Dourang 400 fl.; die Sängerinnen Scio 600 fl., Gagi mit ihrem Mann (Viol.) 600 fl., Gabrieli 1200 fl.; die Sopraniſten Mariano Lena 1300 fl., Peſarini 1000 fl., Galetti 1000 fl.; die Kontraaltiſten Poli 300 fl., Paſi 1000 fl.; die Tenoriſten Santorini 1000 fl., Schöpfer 500 fl., Sarſelli 1000 fl.; die Baſſiſten Bettinardi 600 fl., Lutz 500 fl., Krebsbach 500 fl.; die Organiſten Ritſchel 750 fl., Marxfelder 400 fl.; die Violiniſten Thoma 600 fl., Peroni (Violoncello) 550 fl., Ballazi 500 fl., Basconi 500 fl., Ritſchel 550 fl., Stamitz 900 fl., Heymann 75 fl., Halsegger (Kontrabaß) 390 fl., Friedel 300 fl., Höniſch (Kontrabaß) 200 fl., Mayer 80 fl., (Gagi, ſiehe oben); die Oboiſten Cannabich 800 fl., Lerch 500 fl., Beckmann 300 fl., Findeiß 400 fl.; der Fagottiſt Lederer 300 fl.; die Waldhorniſten Zivini 400 fl., Matuska 400 fl., Götz 100 fl., Hindenlang 200 fl.; der Trompeter Maderer 75 fl.; der Pauker Cramer 75 fl.; der Lautenmacher Hauck 300 fl.; der Calcant Harris 150 fl. In Summa betrug der Beſoldungsaufwand für die vorgenannten Hofmuſikmitglieder 24045 fl.

Ferner finden ſich noch im Oberſtallmeiſterſtab: die Tanzmeiſter Fleury 600 fl., Scio 600 fl., Duruel 350 fl.; der Obertrompeter Kaſcht 360 fl.; die Trompeter Maderer (ſiehe oben) 270 fl., Heymann 270 fl., Michael Sepp 270 fl., Franz Friedel 270 fl., Götz 270 fl., Fränzl 270 fl., Kahm 270 fl., Bohrer 270 fl., Ignaz Sepp 270 fl., Wilhelm Sepp 270 fl., Höniſch 270 fl., Wilhelm Friedel 270 fl.; die Hofpauker Bertram 270 fl., Cramer (ſiehe oben) 270 fl.

Der Oberbaumeiſter und Theatralarchitekt Aleſſandro Bibiena bezog als künſtleriſche Kraft erſten Rangs das für jene Zeit ſehr

bedeutende Gehalt von 2000 fl. Genauere Mitteilungen über die hervorragenderen Mitglieder der Oper und des Orchesters bleiben einem späteren Abschnitt vorbehalten.

Die Hoffestlichkeiten, bei denen diese Künstler mitzuwirken hatten, waren Opernvorstellungen, Hofkonzerte (Akademien) und kirchliche Aufführungen (Oratorien und Messen). Das Programm der weltlichen und geistlichen Feste bei Hof war das ganze Jahr hindurch genau bestimmt und blieb sich mit ganz geringen Abweichungen immer gleich. Der Besuch fremder Fürstlichkeiten oder eine Hochzeit bei Hof brachte natürlich stets eine außergewöhnliche Vermehrung der festlichen Veranstaltungen, vor allem auch der theatralischen Aufführungen und der Hofkonzerte mit sich. Das Ceremoniell war für alle festlichen Gelegenheiten aufs genaueste vorher festgesetzt. Man unterschied dabei: jour de cour, petit appartement, grand appartement, petit gala und grand gala. Die großen Galatage bei Hof, vor allem die Namenstage des Kurfürsten und der Kurfürstin (4. November und 19. Dezember) zuweilen auch die Geburtstage des Herrscherpaares (11. Dezember und 17. Januar) bildeten die Mittelpunkte der glanzvollen Hoffestlichkeiten und wurden mit besonderem Pomp gefeiert. In der Regel vereinigte an diesen Tagen eine neu studierte und neu ausgestattete große Oper die Herren und Damen der Hofgesellschaft, die vornehmeren Familien der Stadt und eine Menge fürstlicher und adeliger Gäste in den Räumen des kurfürstlichen Opernhauses. Sämtliche Besucher waren Gäste des Kurfürsten, daher war von einem Eintrittsgeld nach wie vor niemals die Rede. Das brachte der Charakter dieser Opernaufführungen als Hoffestlichkeiten mit sich. Wenn Lully in Paris das Privileg bekam, seine Opernvorstellungen, auch die für den Hof bestimmten, einem größeren Publikum gegen Bezahlung zugänglich zu machen, so war das eine besonders erwähnenswerte Ausnahme. An den deutschen Höfen bestritten die Herrscher allein die Kosten ihrer theatralischen Aufführungen und ließen daran ihren Hofstaat und ihre Beamte regelmäßig ohne jedes Entgelt theilnehmen. Die Geschäftsopernunternehmungen kamen erst später von Italien zu uns.

Über das Ceremoniell bei diesen Opernaufführungen haben wir keine direkten Nachrichten, doch können wir annehmen, daß es sich von dem an anderen Höfen wie z. B. München oder Dresden angewendeten in wesentlichen Punkten nicht unterschied.

Der Hof versammelte sich gewöhnlich in den Gemächern der Kurfürstin, die im linken Schloßflügel lagen, und begab sich von hier aus in den Opernsaal, von Fanfaren der Trompeter und Pauker

empfangen, die zu beiden Seiten über dem Orcheſter auf den für ſie beſtimmten Emporen poſtiert waren. Darauf begann ſofort die Ouvertüre. Aus einem damaligen Fourierbuch[1] ergiebt ſich folgendes für die Galaaufführungen der Jahre 1771 und 1772. Der Kurfürſt, die Kurfürſtin, der Herzog von Zweibrücken, Prinzeſſin Chriſtine und Prinz Wilhelm erſchienen mit ihrem Gefolge um 4½ Uhr Nachmittags zur Oper «Cato» (1771) im Opernhaus. Sie nahmen auf Fauteuils Platz; ob im Parquet, wie es auswärts häufig der Fall war, oder in der kurfürſtlichen Loge in der Mitte des erſten Rangs, iſt nicht geſagt. Hinter ihnen hatte der Oberſtkammerherr ſeinen Platz. Die Geſandten der fremden Höfe ſaßen rechts von den höchſten Herrſchaften. Die Damen ſaßen in den Logen; ins Parterre hatten ſie keinen Zutritt. Die Offiziere hatten ihre Plätze zu beiden Seiten der „Baluſtrade." Die Parterrelogen waren für die Frauen der Räte reſerviert, im 3. Rang waren einige Logen für fremde Beſucher beſtimmt, der 4. Rang für die Damen der Bürgerſchaft, der 5. Rang und «le barreau» für die übrigen Beſucher. Bei der Galaoper am 5. November 1772 finden ſich ähnliche Angaben. Der Hof fand ſich um 4 Uhr im Vorzimmer der Kurfürſtin ein, und begab ſich von hier aus ins Opernhaus. Viele Fremde von Diſtinktion waren inkognito erſchienen, u. a. die Markgrafen von Baden mit ihren Familien und Gefolge, denen man die große Loge in der dritten Etage gab, ferner der Erbprinz und die Erbprinzeſſin von Heſſen-Kaſſel, denen man die «loge grillée» rechts am Parterre gab. Die entſprechende Loge links am Parterre erhielten der Prinz und die Prinzeſſin von Naſſau-Weilburg und die Gräfin von Neipperg, daneben ſaßen die drei Prinzen Radziwill. Viele fremde Damen von Stand, die inkognito erſchienen waren, erhielten Logen im dritten Rang, die ehemals für die Jeſuiten beſtimmt geweſen waren.*) Die übrigen Logen waren ſo überfüllt, daß viele Leute aus der Stadt keinen Platz mehr bekamen und auf eine Wiederholung der Oper vertröſtet werden mußten.

Bei der zunehmenden Prachtentfaltung am Mannheimer Hofe genügte eine einzige Feſtoper nicht mehr, die grand gala wurde noch auf die folgenden Tage ausgedehnt, und ein großes Feſtkonzert oder eine Operette, häufig auch eine Komödie ſchloß ſich noch an. Dieſe Namens- und Geburtstagsfeſte des kurfürſtlichen Paares fielen ſehr günſtig in die Hauptſaiſon der Winterfeſtlichkeiten, die ihren Höhepunkt

*) Die Jeſuiten beſuchten damals die Opern und die franzöſiſchen Schauſpiele, zu denen ihnen der Kurfürſt infolge der Bemühungen Anton v. Kleins den Zutritt geſtattet hatte.

in der Carnevalszeit, Anfang Januar bis Aſchermittwoch, erreichten. Opernaufführungen mit Ballets, Komödien, Konzerte, Bälle wechſelten in dieſer Zeit in raſcher Aufeinanderfolge mit einander ab. In der Faſtenzeit verſtummte Muſik und Spiel, nur ausnahmsweiſe kam es vor, daß der Kurfürſt in dieſen Wochen die Abhaltung von Akademien befahl. Der Karfreitag wurde faſt regelmäßig durch die Aufführung eines großen Oratoriums in der Hofkirche begangen. Auch die übrigen hohen Kirchenfeſte wurden durch muſikaliſche Darbietungen der Hofmuſik gefeiert, ſo namentlich die Oſter-, die Weihnachtstage, Neujahr und Sylveſter. Am St. Sebaſtianstag (20. Januar) wurde in der unteren Pfarrkirche, die dem hl. Sebaſtian geweiht iſt, von der Hofmuſik im Beiſein des Hofes eine große Meſſe aufgeführt.

Die heißere Jahreszeit verbrachte der Kurfürſt in Schwetzingen, während die Kurfürſtin ſich nach Oggersheim begab. Bei beſonderen Gelegenheiten wurde Empfang in Schwetzingen oder auch in Oggersheim anberaumt, wobei ſich die Hofſtaaten des Kurfürſten und der Kurfürſtin vereinigten. Der Aufenthalt in dem damals von hohen Feſtungswällen und von Gräben mit ſtagnierendem Waſſer umgebenen und ein gutes Trinkwaſſer völlig entbehrenden Mannheim war die Sommermonate hindurch ſehr ungeſund. Bis in den Anfang unſeres Jahrhunderts waren Mannheims Bewohner im Sommer von Fieber und Ruhr ſchwer heimgeſucht. Wer es mit ſeinem Beruf nur irgend vereinigen konnte, entfloh der ungeſunden Mannheimer Luft und zog aufs Land.

Schwetzingen war ſchon zu Zeiten Karl Ludwigs eine beliebte Sommerreſidenz. Johann Wilhelm hatte das dortige Schloß 1698—1708 nach ſeiner Zerſtörung in der jetzigen Geſtalt neu aufgebaut. Karl Theodor erhob es zu ſeinem Verſailles, zu ſeinem Nymphenburg und verſchönerte es dementſprechend.[1] Im Jahr 1748 berief er den Franzoſen Nicolaus von Pigage als Hofbauintendanten an ſeinen Hof und übertrug ihm die Verſchönerung ſeiner Sommerreſidenz. Pigage legte den vielbewunderten Garten an, der mit ſeinen Tempeln, Statuen, Lauben, Grotten, Fontänen, kurz in ſeinem ganzen Charakter den Geſchmack jener Tage und eine weſentlich anders als heute geartete Auffaſſung von landſchaftlicher Schönheit wiederſpiegelt. „Man glaubte durch Zauberei in eine Inſel verſetzt zu ſein," ſchwärmt Schubart,[2] „wo alles Ton iſt, wo Nixen, Sylphen, Gnomen und Salamander Waſſer-, Luft-, Erd- und Feuermelodien durcheinanderjagen und dadurch die wundervollſte Symphonie bilden." Und an einer anderen Stelle: „Meine größten, ſüßeſten Freuden empfand ich im Schwetzingiſchen

Garten, wenn ich drinnen an der Seite eines geſchmackvollen Freundes luſtwandelte oder wenn ich mich ganz allein in ſeinen dädaliſchen Irren verlor. Die rieſenmäßige Anlage dieſes Gartens verkündigte gleich beim erſten Anblick die Schwierigkeit und unabſehliche Zeit und Koſten der Ausführung. Indeſſen hatte er doch ſchon Partien von aller Art — chineſiſche Wildniſſe, engliſche Einſiedeleien, franzöſiſche Roſenlauben, welſche Orangerien — Wälder, dicke Gebüſche, hohe Lauben, Springbrunnen, Seen von fremdem Geflügel wimmelnd, Grotten, Tempel und manche ſchöne Bildſäule aus Marmor, Stein oder Bronce."

Das Schloß wurde unter Karl Theodor durch Anlage der Zirkelhäuſer vergrößert. Im rechtsgelegenen derſelben, dem Orangerieflügel wurde ein Theater eingerichtet. Bereits am 15. April 1746 hatte Bibiena, der Theaterbaumeiſter und Dekorationskünſtler Karl Theodors, durch ein kurfürſtliches Reſkript den Auftrag zum Bau dieſes Theaters erhalten, aber die Ausführung wurde verzögert, und ſo konnte das Schwetzinger Theater erſt im Jahre 1752 nach Pigages Plan vollendet werden. Es wurde in dem genannten Jahre mit dem Intermezzo „Porſognacco" eröffnet. Franzöſiſche Komödien, kleinere Opern und Ballets wurden hier aufgeführt. Noch in unſerem Jahrhundert wurde ab und zu darin geſpielt, aber heute iſt das Ganze kahl und baufällig. Die Zeit hat die Spuren einſtigen Glanzes faſt ganz verwiſcht. „Noch wird dieſes Theater von jedem Kenner bewundert, ſchreibt ein Schwetzinger Führer im Anfang dieſes Jahrhunderts, der Raum iſt mit einer ſeltenen Einſicht benutzt; der Zuſchauer und der Schauſpieler finden gleiche Bequemlichkeit; die Verzierungen ſind einfach und geſchmackvoll; im Hintergrunde der Bühne iſt ein großes Fenſter, welches die Ausſicht in einen Teil des Gartens gewährt und die prunkvollſten Darſtellungen leicht macht."

Auch ein Naturtheater wurde in Schwetzingen eingerichtet, und zwar vor dem Apollotempel, der dabei als wirkungsvoller Proſpekt diente. Aus Tannen und beſchnittenen Hecken beſtanden die Kuliſſen. Von dem Vorplatz vor dem Tempel führen einige Stufen hinab in einen Halbkreis, der den Zuſchauerraum bildete. An den beiden Seitentreppen ruhen Sphinxe, denen die böſe Überlieferung Ähnlichkeit mit einigen Damen des Hofes zuſchreibt.

Eine feſtliche Aufführung in dieſem Schwetzinger Naturtheater iſt uns für den 25. Juni 1775 bezeugt.[1] Gegeben wurde an dieſem Tage vermutlich „L'Arcadia conservata", eine einaktige Oper von unbekannten Verfaſſern, deren undatiertes Textbuch die ausdrückliche Bemerkung trägt, das Stück ſei zur Aufführung beſtimmt „sul teatro

di verdura naturale in prospetto del tempio d'Apollo nel giardino Elettorale di Schwetzingen". Die Handlung dieſes Einakters, als deſſen Schauplatz ein heiliger Hain vor einem Apollotempel angegeben iſt, betrifft die Befreiung des aus der Virgilſchen Äneis bekannten Arkadierkönigs Euander, der in Latium eingewandert iſt und infolge der Bitten des Volkes und der Prieſter durch Apoll und Minerva aus den Händen ſeines Feindes Mecentius befreit wird. Die erſten Solokräfte wirkten in dieſer Vorſtellung mit: Dorothea Wendling, Franziska Danzi, Barbara Straßer, Anton Raaff und Gio. Battiſta Jonca. Nach dieſer Feſtvorſtellung, die zur Feier der Wiedergeneſung des Kurfürſten von mehrwöchentlicher Krankheit ſtattfand, war großes Souper und Beleuchtung des Gartens. Von fern und nah waren die Gäſte herbeigeſtrömt. Es wird uns von 268 Wagen berichtet, die vor den Gaſthäuſern hielten, und hinzugefügt, daß die Leute auf den Treppen vor den Häuſern ſaßen und auf der Straße aßen und tranken, weil die Gaſthäuſer nicht Raum genug für die Menge der Fremden boten.

In den Spiel- und Geſellſchaftsſälen des Schwetzinger Schloſſes wurden im Sommer Akademien abgehalten, und in dem idylliſch gelegenen Badhaus liebte Karl Theodor ſelbſt zu muſicieren, zuweilen unter Beiziehung einiger ſeiner beſten Künſtler. Schubart hörte hier vom Kurfürſten ein Flötenkonzert, das die beiden Violiniſten Toeschi und der Violoncelliſt Danzi begleiteten. Und er ſchreibt in ſeiner Äſthetik:[1] „Wenn der Kurfürſt in Schwetzingen war, und ihm ſein vortreffliches Orcheſter dahin folgte, ſo glaubte man in eine Zauberinſel verſetzt zu ſein, wo alles klang und ſang. Aus dem Badehauſe ſeines Heſperidengartens ertönte Abends die wollüſtigſte Muſik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magiſchen Töne ſeiner Virtuoſen, die ſich in allen Arten von Inſtrumenten übten."

Schwetzingen wurde der Sitz heiterſten Lebensgenuſſes für den Kurfürſten und ſeinen Hof, hier traten die Staatsgeſchäfte völlig zurück hinter dem Vergnügen und der Kunſt. Noch heute zehrt Schwetzingen von der Erinnerung an dieſe glanzvollen Tage.

Die Opernaufführungen in Schwetzingen waren in der Regel kleineren Umfangs und leichteren Genres. Das Intermezzo und die Buffooper hatten hier ihr erſtes Heim. Sie begannen meiſtens um 6 Uhr Abends und dauerten zwei bis drei Stunden, während die großen Opern im Mannheimer Schloßtheater gewöhnlich bereits um 4 oder 5 Uhr Nachmittags ihren Anfang nahmen und ebenfalls bis

8 oder 9 Uhr dauerten.*) Da die Zwiſchenakte durch Balletproduktionen ausgefüllt waren, und in ſpäterer Zeit ſelbſtändige große Ballets zu den Opern hinzukamen, ſo darf uns die vier- bis fünfſtündige Dauer dieſer Vorſtellungen nicht verwundern. Nach den Opernaufführungen fand große Tafel ſtatt. Am Dresdener Hofe kam es, wie Pöllnitz erzählt, während einer übermäßig langen Opernaufführung ſogar vor, daß der König und die Königin, welche nach damaliger Sitte im Parterre ſaßen, im Theater ſoupierten; den Damen wurde in ihren Logen das Souper auf kleinen Tiſchen ſerviert.

* * *

Die Kunſtpflege am Mannheimer Hofe erreichte auf allen Gebieten ihren Höhepunkt in dem Dezennium von 1767—1777. In dieſe Zeit fällt eine Reihe bedeutſamer Stiftungen für Kunſt und Wiſſenſchaft, in dieſe Zeit fällt auch die höchſte Leiſtungsfähigkeit und Glanzentfaltung der kurfürſtlichen Oper. In den erſten Jahren der Regierungszeit Karl Theodors ſcheint die große Oper geruht zu haben, wenigſtens haben wir keine Kunde von Neuaufführungen großer Opernwerke. Vielleicht war es der übrigens bald überwundene Sparſamkeitsdrang dieſer erſten Jahre, der ſich auch hierbei geltend machte. Erſt «La Clemenza di Tito» machte im Carneval 1748 den Anfang zu einem Aufſchwung der Mannheimer Oper. Dies Werk war komponiert von dem Kapellmeiſter Carlo Grua und kam in ausgezeichneter Beſetzung zur Wiedergabe. Die Titelrolle ſang der Tenoriſt Sarſelli, die Vitellia Frau Roſa Gabrieli-Bleckmann, die Servilia Frau Karolina Sarſelli, den Sextus der Sopraniſt Mariano Lena, den Annius der Sopraniſt Peſarini, den Publius der Baſſiſt Franz Xaver Richter. Die Oper war nach dem Text des Metaſtaſio komponiert, deſſen Verſe außer von Mozart noch von vielen anderen zeitgenöſſiſchen Komponiſten, darunter Holzbauer (aufgeführt: Mannheim 1757) in Muſik geſetzt wurden.

Bei der modernen Oper iſt Dichtung und Muſik ſo unzertrennlich verbunden, daß Kompoſitionen desſelben Textbuchs durch verſchiedene Komponiſten wohl kaum mehr vorkommen, oder ſich gegenſeitig unmöglich machen würden. Die Wahl desſelben Stoffes iſt geradezu verpönt. Ganz anders dachte darüber das achtzehnte Jahrhundert.

*) Auch in Paris war die große Oper zu Burneys Zeiten um 7 oder 8 Uhr Abends zu Ende. Die Späterlegung des Theateranfangs iſt erſt eine Errungenſchaft unſeres Jahrhunderts. Unter Dalberg begann das Mannheimer Theater ſeine Vorſtellungen zwiſchen 5 und 6 Uhr.

Der konzertmäßige Charakter der italieniſchen opera seria brachte das mit ſich. Hunderte von Komponiſten ſetzten ein und dieſelbe Dichtung in Muſik; die berühmteren Libretti Metaſtaſios erſchienen faſt an jeder Opernbühne mit neuer Muſik. Immer wieder wurden die Opern-dichtungen Metaſtaſios als Textunterlage benutzt, er war der privilegierte Lieblingsdichter aller Komponiſten jener Zeit.

Über dieſen Mann und ſein poetiſches Schaffen, das den Ruhm eines Zeno verdunkelte, ſind daher einige orientierende Bemerkungen hier am Platze. Metaſtaſios*) Leben und Dichten war eine große Kette von Erfolgen und Auszeichnungen.[1] In ſeiner Stellung als kaiſerlicher Hofdichter fand er ungetrübtes Glück; Geheimratstitel und Grafentitel, womit ihn ſein kaiſerlicher Herr Karl VI. bedachte, lehnte er ab. Seine Werke genoſſen die uneingeſchränkte Bewunderung der Zeitgenoſſen. „Wenn dir die Augen voll Thränen ſtehen, ſchreibt J. J. Rouſſeau einmal,[2] wenn dein Herz klopft, wenn dich ein Schauder überfällt, wenn das Entzücken dir die Bruſt beklemmt, ſo nimm den Metaſtaſio und arbeite. Sein Genie wird das deinige erhitzen, du wirſt nach ſeinem Beiſpiele Schöpfer werden, und andere Augen werden dir bald die Thränen wiedergeben, die dir dein Lehrer abgelockt hat.“ Scenen wie die zwiſchen Titus und Sextus oder den Monolog des Titus in „La clemenza di Tito“ nennt Voltaire bewundernswert[3] und ſtellt ſie dem ſchönſten an die Seite, was die griechiſche Bühne hervor-gebracht habe, ſie ſeien ſogar „des Corneille würdig, wenn er nicht deklamiert, und des Racine, wo er nicht ſchwach iſt.“ Derartige begeiſterte Lobreden müſſen unſerem heutigen Standpunkt recht über-trieben vorkommen, denn wenn auch Metaſtaſio für ſeine Zeit Hervor-ragendes geleiſtet hat und ein Jahrhundert lang als König der Opern-dichtung herrſchte, ſo hat er doch nichts von wirklich bleibendem Wert zu ſchaffen vermocht. Wer würde heute noch nach ihm und ſeinem berühmten Titus fragen, wenn dieſen nicht unter ſo vielen anderen auch Mozart komponiert hätte?

Metaſtaſio war die vollendetſte und vornehmſte Erſcheinung der italieniſchen Hofoperndichtung. Mit der Umwälzung aller geſellſchaft-lichen Verhältniſſe am Ende ſeines Jahrhunderts verſchwand er; die Oper war über ihn hinausgewachſen. Er war der Scribe ſeines Zeit-alters, aber er herrſchte unumſchränkter als dieſer. Seine beliebteſten Opern-dichtungen — ſie waren faſt alle ſehr beliebt — wurden einige Dutzend Mal in Muſik geſetzt und erſchienen in immer neuer muſikaliſcher

*) Er hieß eigentlich Trapaſſi, woraus gräciſiert Metaſtaſio wurde. Er war 1698 in Rom geboren und ſtarb 1782 in Wien.

Ausstaffierung an den Höfen. An Fruchtbarkeit der Produktion und an Einfluß auf die Gestaltung des Opernwesens können sich Scribe und Metastasio die Wage halten. Metastasio aber war als Dichter vornehmer, Scribe hatte mehr moderne Routine. Noch Liszt hat sehr anerkennend über Metastasio geurteilt.[1] „Begabt mit wirklich poetischem Talent für den Ausdruck zärtlicher Affekte, — so schreibt er von ihm — ohne Rivalen in dem honigthauenden Fluß seiner Verse suchte er in seinen scenischen Dichtungen nur eine Gelegenheit, den Personen derselben die seiner eigenen Natur sympathischen Eindrücke in einer Sprache voll edler Grazie und einem der Melodie so innig verwandten Wohllaut in den Mund zu legen, daß sie die letztere wie mit verliebten Seufzern hervorlockt. Er war der Dichter par excellence jener italienischen Oper, als deren ausgeprägtesten Typus wir Hasse annehmen können . . ."

„Metastasios großer Ruhm, sagt Richard Wagner (Oper und Drama) bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war". Seine Opern, die mit Vorliebe in der antiken Welt sich bewegen, sind erfüllt von dem Pathos und dem Gefühlsinhalt der französischen Tragödie eines Racine oder Corneille, die unverkennbar von Einfluß auf ihn gewesen sind. Seine Helden sind galant wie die des Corneille, seine Heldinnen zärtlich wie die des Racine. Seine Werke wurden so beliebt und trafen so sehr den Geschmack der Zeitgenossen, daß man sie auch ohne Musik von der Schauspielbühne herab auf sich wirken ließ. In Wien waren deutsche Schauspiel-Bearbeitungen seiner Opern in den fünfziger und sechziger Jahren nichts seltenes.

Die Operndichtungen Metastasios haben das mit denjenigen Scribes, die sich mit jenen bei weitem nicht an Wohllaut und Anmut der Verse messen können, gemein, daß sie ganz von dem Geschmack ihrer Epoche erfüllt sind und diesem Geschmack in einer für ihre Zeit vollkommenen Weise Ausdruck geben. Darin liegt das Geheimnis ihres Erfolgs und zugleich auch ihres Absterbens. Sie waren nicht erhaben über die Mode ihrer Zeit wie das wahre Kunstwerk, sondern sie gingen aus ihr hervor und überlebten sich mit ihr. Die Entwicklung der Oper schritt über sie hinweg, und sie mußte über sie hinwegschreiten, denn sie dienten nur einer glücklicherweise längst versunkenen Phase dieser Entwicklung.

Das Libretto Metastasios ist eine Aneinanderreihung verschiedener Arien, die durch übermäßig lange Recitative verbunden sind, und

einiger weniger Chöre, gewöhnlich nur eines einleitenden und eines abſchließenden Chores. Eine weitergehende Verwendung des Chores wie z. B. in den Olympiade, worin Chöre von Hirten, Fechtern und Prieſtern vorkommen, iſt ſelten. Zu Enſembles und großen Finales, wie ſie die Zeit Scribes hervorbrachte, kommt es in den Opern Metaſtaſios nicht. Zu wirklichen Duetten, wie ſich eines am Ende des zweiten Aktes des Demofoonte und eines am Ende des zweiten Akts des Aleſſandro findet, kommt es nur ſelten, ebenſo zu Terzetten und Quartetten. In den Arien, die teils Gefühlsäußerungen, teils allgemeine Betrachtungen, oft mit didaktiſchen Sentenzen vermiſcht, enthalten, pflegt die Handlung ſtillzuſtehen, ja ſie hindern meiſt direkt die ſchnelle Weiterentwicklung der Handlung. Als Beiſpiel für den geſuchten allegoriſchen Inhalt mancher Arien Metaſtaſios führt Sulzers Äſthetik die des Aquilius im 3. Akt des Hadrian an, worin Aquilius im Schmerz über die Trennung von ſeiner Geliebten ſich damit zu tröſten verſucht, daß der Weinſtock durch das Beſchneiden beſſer treibe, und daß nur aus den verwundeten Bäumen das arabiſche Gummi träufle.

Was dieſe Opern Metaſtaſios ferner in den Staub der Vergeſſenheit zog, war der ſtereotype Aufbau und die nicht minder ſtereotype Charakteriſtik der Perſonen. Wer eines ſeiner Stücke kennt, der kennt ſie faſt alle. Liebe und Eiferſucht, Haß und Verzweiflung ſind die Haupttriebfedern der Geſchehniſſe, die in einen mehr oder weniger konventionell ausgeſtalteten hiſtoriſchen Rahmen gedrängt ſind. Dabei ſind dieſe Leidenſchaften immer in denſelben allgemeinen Zügen geſchildert; es fehlt ſeinen Helden die Individualität, ebenſo wie ſeinen fremden Völkern, die alle die gleiche Phyſiognomie tragen, ob es nun Römer, Griechen, Perſer oder Aſſyrer ſind. Es geht ihm dabei wie ſeinem Vorbild Racine: der Geiſt ihres Zeitalters durchweht ihre Dramen.

Man iſt galant bei Metaſtaſio wie an einem Pſeudoverſailler Hofe, iſt zärtlich bis zur Ziererei, man erſcheint unter angenommenem Namen, geht bei Schiffbrüchen u. ſ. w. verloren, wird glücklich gerettet und ſchließlich von ſeinen Angehörigen wiedererkannt, und die Hauptſache: man liebt immer den, den man nicht lieben ſoll oder darf, und wird von dem geliebt, für den man zunächſt keine Spur von Liebe empfindet. Es treten in der Regel mindeſtens zwei Prinzeſſinnen auf, von denen die eine von mindeſtens zwei Helden geliebt wird, die andere aber für einen dieſer Helden glühende Leidenſchaft empfindet. Alte treue Diener, welche die ihnen zur Rettung oder Beſeitigung anvertrauten Prinzen oder Prinzeſſinnen insgeheim und unter falſchem Namen erzogen haben, Vertraute, die zu treuloſen Verrätern werden, tragen faſt regelmäßig zur

Verwirrung des Knotens bei, der schließlich nach langem Hin- und Herzerren aufs glücklichste wieder gelöst wird. Mindestens zwei Heiraten pflegt es am Schlusse zu geben, und der Tod eines Helden oder einer Heldin wird mit Erfolg im letzten Augenblick verhindert. Es ist eine bemerkenswerte Ausnahme, wenn sich die verlassene Dido in die Flammen stürzt. Sogar der treulose Vertraute kommt meistens mit seinem Leben davon, das ihm von dem großmütigen Herrscher geschenkt wird.

Als eines der besten Stücke Metastasios galt sein Themistokles; es ist zugleich der einzige Stoff, den er mit Zeno gemeinsam hat. Am kurpfälzischen Hofe wurde diese Oper 1771 mit der Musik des Londoner Bach aufgeführt, und man bewunderte in der Wiedergabe der für Tenor geschriebenen Titelrolle eine Glanzleistung Anton Raaffs. Auch auf dieses Stück treffen die meisten der eben gemachten Bemerkungen zu. Eine Wiedererkennungsscene giebt es gleich am Anfang. Der verbannte Themistokles ist nach Persien geflohen, um bei Xerxes Schutz zu suchen. Hier findet er seine verloren geglaubte Tochter Aspasia wieder, die infolge eines Schiffbruchs an den Hof des Xerxes gekommen und vom König der Prinzessin Roxane zum Geschenk gemacht worden ist. Roxane liebt den Xerxes, dieser aber liebt die schöne Aspasia, die so zur Nebenbuhlerin ihrer Herrin wird. Themistokles wird von Xerxes aufgenommen und reich beschenkt, aber als er die Führung des persischen Heeres gegen Griechenland übernehmen soll, sieht er sich der Alternative gegenüber, entweder undankbar gegen seinen Wohlthäter oder treulos gegen sein Vaterland zu werden; er beschließt zu sterben und teilt seinen Entschluß seinen Kindern Aspasia und Neocles mit, die dann auch der Scene beiwohnen, wo er vor dem König und allem Volk den Giftbecher trinken will. Xerxes verhindert ihn daran und, gerührt ob der Charaktergröße des Themistokles, schwört er Griechenland ewigen Frieden. Dann erwählt er die Roxane zu seiner Gemahlin und gestattet der Aspasia, ihren Geliebten, den griechischen Abgesandten Lysimachus, zum Gatten zu nehmen. Noch einen weiteren Beweis seiner Großmut giebt Xerxes. Er begnadigt den Verräter Sebastes, seinen treulosen Vertrauten, dessen Intriguen mit der Haupthandlung nur ganz lose verknüpft sind.

Großmut und Edelsinn zeichnen fast alle die vielen Herrscher aus, die auf Metastasios Thronen sitzen. So ist auch Titus in der Oper, die den Ausgangspunkt dieser allgemeinen Betrachtungen bildete, ein Muster von Güte und Großherzigkeit. Gleich am Anfang der Oper giebt Titus einen Beweis seiner „clemenza“, indem er den Tribut,

den das Volk für die Erbauung eines Tempels zur göttlichen Verehrung des Kaiſers verwenden will, zur Verteilung unter unglückliche Unterthanen beſtimmt, und gleich darauf einen zweiten Beweis, indem er Servilia, die er zu ſeiner Gemahlin erheben will, freigiebt, nachdem ſie ihm ihre Liebe zu Annius geſtanden. Die ſtereotype Rolle der racheſchnaubenden Intrigantin iſt Vitellia zugefallen, der Tochter des durch Titus geſtürzten Vitellius; ſie bringt ihren Geliebten Sextus ſo weit, daß ſich dieſer zu einer Verſchwörung gegen den Kaiſer entſchließt. Gleich darauf erfährt ſie, daß der Kaiſer ſie zu ſeiner Gemahlin beſtimmt habe, und ſie bricht in heftige Vorwürfe gegen ſich aus. Auch Sextus bekommt nachträglich Gewiſſensbiſſe, aber es iſt zu ſpät, das Kapitol iſt bereits von dem Mitverſchworenen Lentulus in Brand geſteckt worden. Die Verſchwörung mißlingt. Der Todesſtoß, der Titus treffen ſollte, hat Lentulus, der im kaiſerlichen Purpur ging, getroffen. Eine ganz überflüſſige Verwicklung, die in Mozarts Titus beſeitigt wurde, iſt nun die, daß Annius den blutbefleckten Mantel des Sextus mit dem roten Band der Verſchworenen nichtsahnend und aus unklarem Beweggrund anlegt und dadurch als der Schuldige erſcheint. Er wird vor Titus geführt und will dort ſeine Unſchuld nicht eingeſtehen, um ſeinen Freund Sextus nicht zu verraten. Sextus will alles offen dem Kaiſer bekennen, wird aber durch Vitellia daran gehindert. Annius wird gefangen genommen, Servilia wendet ſich entrüſtet von ihm ab. Vitellia will den ſchwankenden Sextus zur Flucht veranlaſſen, da wird er verhaftet, denn der verwundete Lentulus hat ihn als Mitverſchworenen genannt. Im letzten Akt erfährt Titus, daß Sextus, ſein geliebter Günſtling, der Anſtifter der Verſchwörung iſt. Annius bittet um Gnade für den Freund. Titus ſchwankt, er läßt Sextus vor ſich führen, der alles reuevoll geſteht. Titus unterzeichnet das Todesurteil, zerreißt es aber wieder mit den Worten: „Es lebe der Freund, obgleich er ungetreu iſt! Wenn mich die Welt eines Fehlers anklagen will, ſo beſchuldige ſie mich der Milde, aber nicht der Grauſamkeit!“ In der Schlußſcene bekennt ſich Vitellia, von Gewiſſensqualen gepeinigt, als die Urheberin des gottloſen Unternehmens, Sextus und Lentulus werden ihrer Feſſeln entledigt, und Titus verzeiht allen. Da aus der geplanten Ehe des Kaiſers mit Vitellia nach dieſen Vorgängen natürlich nichts werden kann, muß ſie dem geliebten Sextus die Hand zum Bunde reichen, und der Chor ſchließt mit einem Lobeshymnus auf den milden und weiſen Titus, den Liebling der Götter, was bei den Aufführungen dieſer Oper zugleich auch als indirektes Kompliment für den anweſenden Fürſten gelten konnte.

Die nächſte Opernaufführung in Mannheim, von der wir Kunde haben, war Galuppis Werk »L'Olimpiade«, das im Januar 1749 zur Feier des Geburtstages der Kurfürſtin in Scene ging. Mad. Bleckmann, Mad. Sarſelli, die Kaſtraten Mariano Lena, Peſarini, Galetti, der Tenoriſt Sarſelli und der Baſſiſt Richter waren die darſtellenden Künſtler. Baldaſſare Galuppi (nach ſeinem Geburtsort Burano auch Buranello genannt), einer der hervorragendſten Vertreter der venetianiſchen Schule und ein äußerſt fruchtbarer Opernkomponiſt, der uns noch mehrfach mit ſeinen Opern am Mannheimer Hofe begegnen wird, hatte in L'Olimpiade (die olympiſchen Spiele) einen Operntext Metaſtaſios komponiert, der einer der beliebteſten jener Zeit war, und zu dem faſt ein ganzes Jahrhundert lang die Opernkomponiſten immer wieder aufs neue griffen.*) Im Jahre 1756 wurde dieſe Oper neueinſtudiert auf der Mannheimer Hofbühne gegeben.

Der Kern des Librettos iſt hiſtoriſch und alten Schriftſtellern entnommen. Die Ausführung iſt außerordentlich charakteriſtiſch für Metaſtaſios Manier. Dem König Cliſthenes von Sikyon iſt geweisſagt worden, daß ihn von ſeinen Zwillingskindern Philinthus und Ariſtäa der eigene Sohn mit dem Mordſtahl bedrohen werde; deshalb hat er denſelben ausſetzen laſſen. Durch das Mitleid eines alten Dieners iſt dem Kinde das Leben erhalten geblieben, und es iſt als Cycidas, Sohn des Königs von Kreta, aufgezogen worden. Mit Cycidas-Philintus ſchließt Freundſchaft Megacles, der aus Verzweiflung darüber, daß Cliſthenes ihm die geliebte Ariſtäa verweigert, nach Kreta gegangen und hier gegen ſeinen Freund zu höchſtem Dank verpflichtet worden iſt, da ihn dieſer aus Lebensgefahr gerettet hat. Seine Dankbarkeit muß Megacles nun in Olympia bewähren, wo ſich Kämpfer aus allen Ländern zuſammengefunden haben, um den ausgeſetzten Siegespreis, Ariſtäas Hand, zu erringen. Auch Cycidas befindet ſich unter den Bewerbern, aber da er in den Kampfſpielen nicht geübt iſt, bittet er ſeinen Freund Megacles, der ſchon öfters Siege in Olympia errungen hat, an ſeiner Stelle, unter ſeinem Namen zu kämpfen. Megacles willigt ſchweren Herzens ein, denn er muß zu Gunſten des Freundes auf ſeine geliebte Ariſtäa verzichten; er kämpft an Stelle des Cycidas — merkwürdigerweiſe unerkannt — und trägt den Siegespreis davon. Aber der Betrug des Cycidas wird nachträglich entdeckt, Cycidas wird

*) Auf dem Mannheimer Theater erſchienen 1784/85 die Olympiſchen Spiele mit Sacchinis Muſik. Das »Non sò donde viene« aus L'Olimpiade komponierte Mozart 1778 in Mannheim.

von Cliſthenes aus Elis verbannt, und als er auf Cliſthenes (ſeinen Vater) einen Mordverſuch macht, zum Tode verurteilt. Er ſoll von Cliſthenes ſelbſt den Göttern am Altare geopfert werden, ſchon ſchwingt Cliſthenes das heilige Beil über ihm, da wird die Entdeckung gemacht, daß das Schlachtopfer des Königs Sohn ſei. Dieſe Entdeckung wird herbeigeführt durch einen Halsſchmuck, den Lycidas ſeiner früheren Geliebten Argenis geſchenkt hat. Argenis iſt ſeine verlaſſene Braut, die ſich vor der Verfolgung des kretiſchen Königs in ein Thal bei Olympia geflüchtet hat und hier als Schäferin unter dem Namen Lycoris lebt. Wiederum endet die drohende Kataſtrophe mit einem allgemeinen Verſöhnungs- und Verſchwägerungsfeſt. Zwar hat Cliſthenes noch kurz vor Schluß erklärt: „Mit der Argenis möchte ich den Philintus, meinen Sohn, und mit der Ariſtäa den Megacles als Gemahl verbinden. Allein Philinthus, mein Sohn, iſt des Todes ſchuldig.“ Jedoch Prieſter und Volk von Olympia ſprechen ihn von ſeiner Strafe frei.

Der erſte Leibarzt des Kurfürſten, Mr. de Vermale, hatte eine franzöſiſche Überſetzung des Textbuchs angefertigt, um den der italieniſchen Sprache nicht kundigen Hörern das Verſtändnis der Handlung zu erleichtern. In der offiziellen Ausgabe des Textbuchs iſt eine von dem Regierungskanzliſten Karl Zuccarini gefertigte deutſche Überſetzung dem italieniſchen Original beigedruckt. Solche Überſetzungen der Operntexte, meiſt deutſch, zuweilen auch franzöſiſch wurden zum Bedürfnis und zur ſtändigen Einrichtung. Den italieniſchen Textbüchern, die jeweils gedruckt wurden, ſo oft eine neue Oper gegeben wurde, und die in der Regel außer dem Datum der Erſtaufführung auch die Beſetzung enthalten, wurden deutſche Überſetzungen beigegeben entweder in einer beſonderen Ausgabe, oder auch dem Originaltext beigedruckt. Die deutſchen Überſetzungen leiſten an Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit des Ausdrucks alles Mögliche. Zur Bequemlichkeit des Publikums findet ſich in den Textbüchern dieſer Zeit faſt regelmäßig der eigentlichen Oper ein Argomento vorangeſtellt, worin die Vorgeſchichte der Handlung erzählt, dieſe letztere häufig auch bereits ſkizziert und Auskunft über die hiſtoriſchen Quellen des Autors gegeben wird. Außerdem enthalten die damaligen Textbücher eine Aufzählung der Dekorationen, die Angabe des Dekorationsmalers, der Balletmeiſter u. ſ. w. Es kommt nicht ſelten vor, daß über allen dieſen Angaben vergeſſen wurde, den Komponiſten oder den Textdichter zu erwähnen. Nach dem Geſagten iſt es klar, welch eine wichtige Quelle wir in den zugleich auch die Theaterzettel erſetzenden Textbüchern haben, beſonders

auch für die Mannheimer Hofoper, von der uns an muſikaliſchem Material und Akten faſt gar nichts erhalten iſt.[1]

Den deutſchen neben dem italieniſchen Text geben die Textbücher der auf Olimpiade folgenden großen Opern Demofoonte und Artaſerſe. Demofoonte wurde 1750 zum Geburtstag der Kurfürſtin aufgeführt. Der Komponiſt iſt im Textbuch nicht genannt; Lipowsky, der die Aufführung dieſer Oper bereits ins Jahr 1748 ſetzt, giebt Haſſe, den ſächſiſchen Hofkapellmeiſter, als Komponiſten an.[2]

Das Libretto, das Lindpaintner noch 1811 komponierte, rührt von Metaſtaſio her und iſt wiederum ein typiſches Beiſpiel für Metaſtaſios Dichtungsart. Der ganze Apparat von vertauſchten Kindern, unglücklicher Liebe, geheimer Ehe, Zwieſpalt zwiſchen Vater und Sohn u. ſ. w. iſt in dieſem frei erfundenen Stück in Bewegung geſetzt. Dircea, die Tochter des Königs Demofoonte, und Timante, der Sohn des Matuſio, ſind als kleine Kinder vertauſcht worden. Timante iſt als Thronerbe, Dircea als Tochter des Matuſio erzogen worden. Beide lieben ſich und ſchließen einen geheimen Ehebund. Dircea wird durchs Loos zu dem Opfer beſtimmt, das dem Apollo (!) gebracht werden muß, der jährlich das Blut einer Jungfrau verlangt, bis ſich der wahre Thronerbe gefunden hat. Timante verſucht das Äußerſte, um Dircea, die bereits vor dem Opferaltar ſteht, zu retten, er erklärt, daß ſie Gattin, Mutter, daß ſie ſeine Gattin ſei. Demofoonte iſt wütend und will das Verbrechen Dirceas mit dem Tode beſtrafen, da ſtellt ſich durch zwei zufällig gefundene Urkunden die wahre Abſtammung der Liebenden heraus. Eine phrygiſche Prinzeſſin, namens Creuſa, die gekommen iſt, um, wie es Demofoonte wünſcht, die Gattin des Timante zu werden, wogegen dieſer ſich natürlich hartnäckig ſträubt, heiratet den Thronerben Cherinto, der ihr von Anfang an in treuer Liebe zugethan iſt.

Dieſe Oper war in Mannheim folgendermaßen beſetzt: Demofoonte (Tenor): Pietro Sarſelli, Creuſa: Roſa Gabrieli-Bleckmann, Dircea: Carolina Sarſelli, Timante (Sopran): Mariano Lena, Cherinto (Sopran): Enrico Peſarini, Matuſio (Alt): Stefano Paſi, Adraſto (Alt): Filippo Galetti.

Metaſtaſios Artaſerſe, der bei den Carnevalsfeſtlichkeiten des Jahres 1751 mit der Jomelliſchen Muſik in Mannheim aufgeführt wurde, iſt ein Werk voll Unnatürlichkeiten, mit Mord und Aufruhr beginnend, mit Verſöhnung und Begnadigung ſchließend. Die Hauptrolle hat eigentlich nicht Artaxerxes, der Perſerkönig, ſondern Artabano, der Intrigant, der den Xerxes, den Vater des Artaxerxes, ermordet

und den Verdacht auf deſſen Bruder Darius lenkt, der dann ebenfalls beſeitigt wird. Scheinbar der treuſte Berater des Artaxerxes ſtiftet er Aufruhr gegen dieſen und ſucht ihn ſchließlich durch Gift ums Leben zu bringen, um ſich auf den Thron zu ſchwingen. Die Rolle des treuloſen Vertrauten ſteht alſo in dieſer Oper im Mittelpunkt der Handlung, die außer einigen Liebesaffären noch dadurch verwickelt wird, daß Arbace, der Sohn des Artabano, für die Thaten ſeines Vaters verhaftet wird und als vermeintlich Schuldiger hingerichtet werden ſoll. Auch dieſes Stück, das ſo blutig begonnen, endet in eitel Großmut und Freude. Artabano, der für ſeine Schandthaten nicht völlig begnadigt werden kann, wird wenigſtens verbannt. Ein Schlußchor preiſt die anbetungswürdige Gerechtigkeit des Perſerkönigs, womit natürlich der Herrſcher gemeint iſt, zu deſſen Ehren die Aufführung ſtattfindet. Alſo die alte Schmeichelei, wie wir ſie in den Stücken aus den erſten Zeiten der kurpfälziſchen Hofoper kennen lernten, nur etwas verkleidet und wenigſtens nicht direkt aus der Handlung herausfallend.

Jomelli, einer der fruchtbarſten und erfolgreichſten Opernkomponiſten, den man den italieniſchen Gluck genannt hat, komponierte den Artaſerſe 1749 in Rom. Bereits zwei Jahre darauf wurde ſein Werk in Mannheim aufgeführt, woraus wir auf die nahen Beziehungen des Mannheimer Hofs und ſeiner Künſtler zu den italieniſchen Meiſtern ſchließen können. Jomelli kam bald nachher, im Jahre 1754 als erſter Kapellmeiſter an den Stuttgarter Hof und hob das dortige Opernweſen zu einer glanzvollen Höhe empor. Er führte ſich 1754 in Stuttgart mit ſeinem Artaſerſe, der als das Prototyp ſeines ernſten Kompoſitionsſtils gelten kann,[1] aufs vorteilhafteſte ein.

Die Titelrolle iſt für Sopran geſchrieben und war in Mannheim mit Enrico Peſarini beſetzt. Den Intriganten Artabano (Tenor) ſtellte Pietro Sarſelli dar, den Arbace, die erſte Liebhaberrolle (Sopran!) Mariano Lena. In den beiden weiblichen Rollen (Mandane und Semira) erſchienen wiederum die Sängerinnen Roſa Gabrieli-Bleckmann und Carolina Sarſelli auf der Bühne.

Im November desſelben Jahres (1751)[2] wurde zur Feier des kurfürſtlichen Namenstages ein zweites Werk von Jomelli aufgeführt, das wenige Monate vorher in Rom ſeine Premiere erlebt hatte: die „Iphigenia in Aulis“, zu der der Mannheimer Hofpoet Verazi den Text geliefert hatte. Die Titelrolle ſang die Primadonna Roſa Gabrieli-Bleckmann, der Achill, eine Sopranpartie, wurde von dem Kaſtraten Mariano Lena dargeſtellt. Auch der Ajax war eine Kaſtratenrolle (Gio. Batt. Corraucci). Agamemnon (Tenor) war Sarſelli,

Euribate Peſarini, die Sekondpartie der Erifile ſang eine neue Sängerin, Maria Anna Duſſart.

Die neuen Dekorationen, die von Stefan Schenk herrührten, waren natürlicherweiſe nicht ſo zahlreich und großartig wie in anderen Opern, denn wie konnte man auch in Aulis viel dergleichen anbringen! Nichtsdeſtoweniger aber hatte Agamemnon eine Königsburg im Hafen Aulis, von der Gemächer, Galerien, Thron-, Audienz- und Kriegsratſäle zu ſehen waren. Zur Abwechslung erſchien im zweiten Akt ein prächtiger Park mit Statuen, Grotten und Fontänen, jedenfalls im Verſailler Stil. Zum Schluß eröffnete ſich der Ausblick auf das Meer und einen Teil des griechiſchen Lagers, den Diana-Altar und den Scheiterhaufen, auf dem Iphigenie geopfert werden ſollte.

Ein weiteres Werk von Jomelli, der ſich großer Beliebtheit am Mannheimer Hofe erfreute, kam 1753 zur Aufführung, es war ſein Demetrio nach dem beliebten Libretto Metaſtaſios, das den ſyriſchen König Demetrius I. Soter zum Helden hat. Dieſe Oper behandelt die Wiedererwerbung des ſyriſchen Thrones durch Demetrius, deſſen Vater durch einen Uſupator verdrängt worden iſt, und ſeine Verheiratung mit Cleonice, der als Königin von Syrien herrſchenden Tochter des Uſurpators. Die beiden Hauptrollen wurden von Lorenzo Tonarelli und Roſa Bleckmann geſungen. In der Rolle der seconda donna Barſene trat Dorothea Wendling, der ſpätere Stern der Mannheimer Oper, auf, die uns im Anfang des Jahres 1753 bei der Feſtoper zum Geburtstag der Kurfürſtin zum erſten Mal unter den darſtellenden Künſtlern entgegentritt. Es war die Oper Antigona von Galuppi, worin ſie die Ermione ſang.[1] Dieſe Oper Antigona, deren Libretto von Gaetano Roccaforte herſtammt, mag uns als Beiſpiel dafür dienen, daß auch die Opern anderer Textdichter ganz und gar dem Metaſtaſianiſchen Typus folgten. Wir machen dieſe Beobachtung ſchon nach den erſten Scenen. Ja, die Mängel des vielgerühmten Metaſtaſio treten hier noch viel ſchärfer zu Tage. Wir vermuten in Roccafortes Antigone vielleicht etwas der antiken Sage Nachgebildetes zu finden und ſind um ſo mehr enttäuſcht, wenn wir eine mit den gröbſten Unwahrſcheinlichkeiten romantiſchſter Art aufgebaute Umgeſtaltung der in ihrer einfachen Tragik erſchütternden Antigoneſage vor uns haben. Antigone tötet ſich nicht im Grabgewölbe der Labdakiden, ſondern ſie entflieht mit ihrem Verlobten, der aus einem Haimon zu einem Euriſteo gemacht iſt. Euriſteo hat von ſeinem Vater Kreon den Befehl erhalten, Antigone zu töten, worauf er ſie in die „mediſchen" Wälder bringt. Er kehrt zu ſeinem Vater

zurück und versichert ihm, daß Antigone tot sei. Inzwischen hat Antigone eine Tochter zur Welt gebracht. Als sie eines Tages ihre Tochter, um ihr Nahrung zu reichen, neben sich ins Gras gelegt hatte, kam ein wildes Tier, und sie ergriff schleunigst die Flucht, ohne ihr Kind zu retten. Dieses wurde von einem medischen Hirten gefunden und erzogen. Als es fünf Jahre alt war, führte er es an die Königsburg nach Theben, wo es die Schwester Kreons so lieb gewann, daß es wie eine Prinzessin erzogen wurde. Als Prinzessin Ermione (so wurde sie genannt) herangewachsen war, beschloß Kreon infolge eines dunklen Orakelspruchs sie mit seinem Sohn Euristeo (ihrem Vater!) zu verheiraten. Mittlerweile naht die Zeit des feierlichen Opfers, das Kreon alljährlich infolge eines Gelübdes von fremder Hand darbringen läßt, deshalb wendet er sich an die Priesterinnen der Themis und des Apollo in Böotien, aus deren Zahl Antigone nach Theben abgesandt wird. Antigone, die seit kurzem dieser priesterlichen Vereinigung angehört, erscheint in Theben unter dem Namen Antioge und versucht bei dem großen Opfer, zu dem sie die Ermione bestimmt hat, den Kreon zu töten, indem sie nach diesem, statt nach dem geweihten Schlachtopfer Ermione den Dolch zückt. Nach längerer Verwicklung wird schließlich Kreon in einem Aufstand, der zu Antigones Gunsten entfacht wird, gestürzt, aber von Antigone begnadigt, damit er Zeit habe, mit seinem nagenden Gewissen zu Rate zu gehen. Euristeo und Antigone besteigen aufs neue vereinigt den thebischen Thron, und für ihre Tochter Ermione ist ein Liebhaber namens Cearco in Reserve, der nun ihre Hand erhält.

Aus diesen kurzen Andeutungen geht hervor, daß wir es hier mit einer Oper zu thun haben, die für unser heutiges Empfinden ganz unmöglich wäre. Als Darsteller dieses Werkes glänzten damals: Rosa Bleckmann in der Titelrolle, Dorothea Wendling als Ermione, Carnoli als Kreon, Lena als Euristeo, Pesarini als Cearco.

Es ist bereits betont worden, daß in der opera seria des 18. Jahrhunderts die Handlung zurücktrat hinter dem konzertierenden Charakter der Musik, die als die Hauptsache galt, weshalb es doppelt bedauerlich ist, daß wir über die Musik der meisten in Mannheim aufgeführten Werke keine spezielle Auskunft geben können. Der musikalische Charakter fast aller italienischer und italianisirender Opern dieser Zeit war stereotyp und konventionell bis zur Erstarrung. Endlose Seccorecitative von gleichgültigster Tonfolge (nur am Cembalo begleitet) führten die Handlung weiter und verbanden die Arien miteinander. An den Höhepunkten der Oper wurde auch das Recitativo

obligato (d. h. das vom Orcheſter begleitete Recitativ) verwendet, das in ſolchen Fällen meiſtens zu einer Arie überzuleiten hatte. Die meiſten Arien entfielen natürlich auf die Rollen der prima donna und des primo uomo, die übrigen mußten ſich mit ein oder zwei Arien begnügen. In den Arien dieſer Zeit tritt die Orcheſterbegleitung als etwas durchaus Nebenſächliches auf, die Inſtrumentation iſt ebenſo einfach als konventionell, das Streichquartett und einige Bläſerſtimmen teilen ſich darein. Die erſten Violinen führen die Melodie und laſſen ſich zuweilen auch darin von den Flöten oder Oboen ablöſen, hie und da tritt das Violoncell oder eher noch die Viola und das Fagott ſelbſtändig hervor. Die Arien tragen faſt durchaus virtuoſen Zuſchnitt und ſind überladen mit allerhand Zierwerk von Koloraturen ſchwierigſter Art. Man liebte es, die Singſtimme umſpielen zu laſſen von einem Soloinſtrument, ſie gleichſam mit den Figurationen dieſer konzertierenden Inſtrumentalſtimme wetteifern zu laſſen. Allgemeine Gefühle der Liebe, des Haſſes, der Trauer oder der Freude ſind in den Arien in ziemlich konventioneller Manier behandelt, eine individuelle Vertiefung in die textliche Grundlage war meiſtens durch dieſe ſelbſt unmöglich, lag übrigens dieſer Zeit ebenſo fern wie eine individuelle muſikaliſche Charakteriſirung der handelnden Perſonen.

Für unſer heutiges Empfinden bleibt es ſchier unerklärlich, daß die Menge der damaligen Operufreunde keinen Abſcheu, oder mindeſtens keine Langeweile bei der muſikaliſchen Einförmigkeit der opera seria bekamen. Der virtuoſe Vortrag des Sängers und die großartige Pracht der Ausſtattung war es, was immer wieder intereſſierte. Allerdings fehlte es nicht an Stimmen von Zeitgenoſſen, die auf die Gebrechen der opera seria hinwieſen.

2.

Die Mannheimer Oper unter Holzbauers Einfluß.

Das Jahr 1753 wurde ein wichtiger Wendepunkt in der Geſchichte der kurfürſtlichen Oper in Mannheim, es war das Jahr der Berufung des Kapellmeiſters Ignaz Holzbauer auf den Mannheimer Dirigentenſtuhl. In dieſem Jahre ging in Schwetzingen zum erſten Male ſeine Oper »Il figlio delle selve« in Scene, die ſolchen Erfolg hatte, daß der Kurfürſt den Komponiſten von Stuttgart nach Mannheim berief.

Im Auguſt 1750 war in Stuttgart das neue Opernhaus eingeweiht worden, und eine Zeit glänzender Opernaufführungen hatte daſelbſt begonnen. Kurze Zeit darauf war Holzbauer mit ſeiner Gattin daſelbſt eingetroffen. An die Stelle des in Ruheſtand verſetzten Oberkapellmeiſters Brescianello wurde vom 1. September 1751 ab der aus Wien „verſchriebene Virtuoſe" Ignaz Holzbauer zum Oberkapellmeiſter ernannt, und zwar wie es in dem Reſkript heißt,[1] „dergeſtalten, daß dieſer benebſt ſeiner Ehekonſortin als einer Sängerin bei der katholiſch Kirchen und anderen Muſiken ſich gebrauchen, und beide der Zeit nämlich vom 1. September h. a. an einen jährlichen Gehalt von fl. 1200 halb an Geld und halb an Naturalien" erhalten ſollten. Holzbauer blieb nur zwei Jahre in Stuttgart. Im November 1753 wurde Niccolo Jomelli mit einer faſt dreimal ſo hohen Beſoldung ſein Nachfolger.

Wie Holzbauer in ſeiner ſelbſtbiographiſchen Skizze ſagt, die wir im Anhang wiedergeben,[2] vertrieb ihn die Intrigue „einer böſen Frau" von Stuttgart, und er gab glänzende finanzielle Ausſichten in Stuttgart preis, als er dem Ruf Karl Theodors nach Mannheim folgte. Er war im Jahre 1711 in Wien als jüngſtes Kind eines Lederhändlers

geboren, ſein Vater wünſchte, daß er Juriſt werde, ſein älterer Bruder ſollte das mediziniſche Studium ergreifen. Von Anfang an war die Muſik Holzbauers einziger Gedanke, aber da ihm ſein Vater keinen Kreuzer für das muſikaliſche Studium bewilligte, mußte er auf außergewöhnliche Mittel ſinnen, um zu ſeinem Ziele zu gelangen. Er verfertigte den Mitgliedern des Chors von St. Stephan allerlei Komödien, wofür ſie ihn im Klavierſpiel und in verſchiedenen Streichinſtrumenten unterrichteten. Das berühmte theoretiſche Werk des kaiſerlichen Kapellmeiſters Joh. Joſ. Fux, der Gradus ad Parnassum,[1] wurde ſein Lehrbuch, und nur in dieſer Hinſicht kann er als Fux' Schüler gelten; direkten Unterricht hat er nie bei demſelben gehabt. Als er zu Fux kam, um ſich bei ihm in der Kompoſition zu vervollkommnen, ſagte Fux nach kurzer Prüfung zu ihm: „Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüſſigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein großer Mann werden, Sie ſind ein geborenes Genie!“ Nach halbjähriger Thätigkeit als Sekretär in einem gräflichen Hauſe folgte er dieſem Rate. Aber er mußte Venedig, wohin er ſich zunächſt gewendet hatte, bald wieder in Folge eines Fieberanfalls verlaſſen und ging nach Wien zurück. Bald darauf erhielt er ein Engagement als Kapellmeiſter bei dem Grafen Rottal in Mähren, wo er ſeine Gattin kennen lernte, die damals kaum 16 Jahre alt war. Ein Jahr nach der Hochzeit waren beide am kaiſerlichen Theater in Wien engagiert, für das Holzbauer eine Reihe von Ballets ſchrieb. Nach zwei Jahren verließen ſie Wien wieder, um ſich nach Italien zu wenden. Hier hielten ſie ſich drei Jahre auf, meiſt in Mailand und Venedig; da ſie aber ein Engagement in einer Hofkapelle vorzogen, kehrten ſie nach Wien zurück. Als dort infolge des Ablebens der Kaiſerin alle Theater geſchloſſen wurden, folgten ſie gerne dem Ruf des Herzogs von Würtemberg, der ſie nach Stuttgart engagierte.

Im Juli 1753 ernannte Kurfürſt Karl Theodor Holzbauer zu ſeinem zweiten Kapellmeiſter mit einer jährlichen Beſoldung von 1500 fl. In dem kurfürſtlichen Anſtellungsreſkript[2] heißt es, „daß derſelbe über die ihm etwa in Componirung deren muſikaliſchen Meß Ämbtern obliegenden Dienſtverrichtungen zugleich und haubtſächlich angewieſen ſeyn ſolle, die Sang und Inſtrumenten Muſic bey denen opera undt Pastorelles, forth anderen dergleichen muſicaliſchen Spectacles auf jedesmahliges gnädigſtes anbefehlen zu verfertigen“; ihm ſei die alleinige Direktion des Orcheſters zu überlaſſen. Bereits am 11. Okt. 1758 verlieh ihm der Kurfürſt in Anerkennung ſeiner Dienſte den

Titel eines Hofkammerrats. Im Juni 1773 erhielt Holzbauer vom Kurfürſten eine Gehaltszulage von 400 Gulden mit der Verpflichtung, „den bisher bezeigten Fleiß in Dirigierung der Kirchen- und Theatralmuſik auch ſonſten nicht zu vermindern, dann Höchſtdero Hofkapelle mit neuer Kompoſition nach Möglichkeit zu verſehen."

Von 1753 bis 1778, fünfundzwanzig Jahre hindurch leitete er die Mannheimer Oper und das Mannheimer Orcheſter und wurde von der größten Bedeutung für ihre Aufführungen und für den Aufſchwung ihrer Leiſtungen. Er blieb bis zu ſeinem Tode im Jahr 1783 in Mannheim; nur drei größere italieniſche Reiſen, ungefähr in den Jahren 1756, 1757 und 1759 unterbrachen ſeine Mannheimer Thätigkeit. Die erſte unternahm er mit einem kurfürſtlichen Gratiale von 200 Gulden nach Rom, die zweite führte ihn nach Turin, wohin er berufen wurde, um eine Oper (wohl Nitteti) zu komponieren, die dritte nach Mailand zu demſelben Zwecke (Alessandro nell'Indie). Seine Gattin Roſalie Holzbauer, die in Stuttgart zweite Partien, wie 1752 die Harpalice im Haſſeſchen Cyrus und 1753 die Teone im Jomelliſchen Phaeton ſang, ſcheint in Mannheim kein Engagement gefunden zu haben. Denn ſie kommt in den Mitgliederliſten der Hofmuſik nicht vor und iſt nur 1754 als Bühnenſängerin nachzuweiſen, wo ſie die Titelrolle in ihres Gatten Oper Hyſipyle ſang.

In Holzbauers Ernennungspatent war betont, daß man ihn nicht nur als Hofkapellmeiſter, ſondern auch als Hofkomponiſt engagiert habe. Holzbauer nahm alſo dieſelbe Stellung in Mannheim ein, wie Haſſe in Dresden, Graun in Berlin. Es war die goldene Zeit der Kapellmeiſtermuſik. Die Kapellmeiſter komponierten auf Befehl ihres Herrn, ihre Opern wurden in glänzendſter Ausſtattung aufgeführt, eine nach der andern, ſie hatten vollauf zu thun, um nur dem Bedürfnis an neuer Muſik gerecht zu werden.

Eine Zeit lang ſchien es, als ob die Kompoſitionen Holzbauers, ſeine Opern und Oratorien in Mannheim die abſolute Alleinherrſchaft behaupten ſollten. Die fünfziger Jahre ſind in der That als eine Periode faſt unbedingten Vorwaltens Holzbauerſcher Muſik in Mannheim zu bezeichnen. Aber das Muſikleben am Mannheimer Hofe wußte ſich glücklicherweiſe von dieſer Einſeitigkeit wieder zu befreien, und es folgte jener Holzbauerperiode eine lange Zeit, wo ſein Name faſt ganz hinter anderen Komponiſten verſchwand, deren Werke in abwechslungsreichſter Mannigfaltigkeit in Mannheim aufgeführt wurden. Erſt gegen Ende der Mannheimer Reſidenzherrlichkeit trat Holzbauer wieder aus ſeiner kompoſitoriſchen Reſerve hervor und zwar mit

ſeinem bedeutendſten Werke, der deutſchen Oper „Günther von Schwarzburg“, von der ſpäterhin ausführlich die Rede ſein wird.

Über ein Dutzend ernſte und komiſche Opern hat er geſchrieben, ferner mehrere Oratorien, über zwanzig Meſſen außer einer Menge kleinerer Kompoſitionen für den Gottesdienſt, mehr als 200 Symphonien und Konzerte und ungezählte Stücke für einzelne Inſtrumente. Daneben fand er Zeit, ſich in nachdrücklichſter Weiſe der Heranbildung junger Künſtler zu widmen, und bis in ſeine letzten Lebensjahre fand er in dieſem anſtrengenden Beruf ganz beſondere Freude und Befriedigung.

Heinſe, der ihn 1780 in Mannheim kennen lernte, nennt ihn „die lebendige Chronik der Muſik dieſes Jahrhunderts“.[1] Seine Bildung beſchränkte ſich keineswegs nur auf das muſikaliſche Gebiet, er war außerordentlich beleſen und hatte reiche Kenntniſſe in der Geſchichte und den ſchönen Wiſſenſchaften. Horaz war ſein Lieblingspoet, er wußte die Horaziſchen Dichtungen zum großen Teil auswendig. „Kapellmeiſter Holzbauer ſchuf mir manches lehrreiche Vergnügen, ſchreibt Schubart,[2] durch ſeinen Umgang und ſeine inhaltſchweren Geſpräche über die Tonkunſt. Wir beſprachen uns öfters über die Möglichkeit, Klopſtocks Hermannsſchlacht in Muſik zu ſetzen; und er ſprach mit vieler Einſicht über die Schwierigkeiten eines ſo großen Unternehmens.“ Seine ſtreng religiöſe Frömmigkeit wird gerühmt, und ſo feurigen Temperaments und reizbaren Empfindens er auch war, ſeine Religionsgrundſätze milderten ſein Auftreten auch gegen die Feinde, die ihn befehdeten.

Die erſte Oper, mit der Holzbauer am kurpfälziſchen Hofe erſchien, war 1753 ſein »figlio delle selve« (Sohn der Wildnis). Sie gehört nicht zur Gattung der großen Ausſtattungsoper, ſondern iſt in einem einfacheren, bald rührenden, bald komiſchen Stil gehalten. Für die rührenden Scenen ſorgt das Unglück und die endliche Wiedervereinigung des lesbiſchen Herrſcherpaares Teramene und Arſinda, die, von einem Uſurpator geſtürzt und verfolgt, infolge eines Schiffbruchs getrennt worden ſind. Teramene rettet ſich in den unbewohnten Wald ſeiner eigenen Inſel Lesbos und erzieht hier fern von allem menſchlichen Verkehr ſeinen Sohn Liſarchus, dem er den Namen Ferindo giebt. Arſinda, die an der Königin von Kreta eine Beſchützerin gefunden hat, erſcheint in Männerkleidern unter dem Namen eines Prinzen Sergeſtus auf Lesbos und wird von Elmira, der Tochter des Uſurpators, heiß geliebt. Sie alle treffen auf einer Jagd nach Ungeheuern mit Teramene und Ferindo zuſammen. Ferindo, der Sohn der Wildnis, ſieht bei dieſer Gelegenheit zum erſten Male Menſchen,

und ſeine naiven Fragen, durch die er ſich über die Verſchiedenartigkeit der Geſchlechter, über Liebe u. ſ. w. Aufklärung holt, tragen der komiſchen Seite des Stückes Rechnung. Als Lucilla, die „Hofdame" der Elmira, ihn zum erſten Mal erblickt, flieht ſie erſchreckt vor ihm zurück. Ferindo beruhigt ſie: „Tritt näher zu mir! Was fürchteſt du? Ich bin ein Mann wie du." Lucilla antwortet (wir geben hier die Überſetzung nach dem deutſchen Textbuch, um damit zugleich eine Probe der damaligen Überſetzungskunſt zu geben): „Ich bin ein Frau, und nicht ein Mann, derowegen förchte ich mich, weilen das Frauenzimmer bei einem Mannsbild allein nicht allzuſicher ſtehet." Ferindo fragt erſtaunt: „Was iſt das für ein Ding, ein Frauenzimmer!" Lucilla: „O weißt du das nicht? Welche Eltern haben dich dann geboren?" Ferindo: „Andere Eltern kenne ich nicht als den Vater und dieſen Wald." Lucilla: „O unter den Leuten bei uns gehet es ganz anders zu: alle, auch die Schönſte wiſſen, wer ihre Mutter, aber nicht, wer ihr Vater ſei!" u. ſ. w. Bald darauf begegnet ihm Elmira ſelbſt, und dieſe, die am Schluſſe des Stücks ſeine Braut wird, gefällt ihm ſo gut, daß er bei ihrem Weggehen ausruft: „Welche verborgene Macht, o ihr Götter, treibet mich an, ihr auf dem Fuß zu folgen? Ach, hielte mich das ſtrenge Verbot meines Vaters nicht zurück, ich wollte nicht mehr von ihr weichen: es iſt mir, als ſtünde ich im Feuer, da ich von ihr getrennt!" Sein hinzukommender Vater warnt ihn vor der Grauſamkeit der Frauen, die durch ihres Anblicks Gift ſofort töten könnten. Er entflieht daher vor Lucilla, als dieſe ihm wieder naht. Sie lacht ihn aus, aber er erklärt: „Ich empfinde es nur allzuviel, daß von dem Anſchauen deiner ſchönen Gefährtin mein Herz Verwirrung und Pein, Hitz und Marter leide." „O Einfalt!" ſagt Lucilla, „ſiehſt du nicht, daß dein Übel eine Krankheit der Liebe ſei? Ein Übel, woraus nicht der Tod, ſondern das Leben entſpringt." Und ſie erklärt ihm in einer Arie, was Liebe ſei. Auch die Pein der Eiferſucht lernt Ferindo gleich darauf kennen, als er die Liebesverſicherungen belauſcht, die Elmira ſeiner Mutter, der in Männerkleidern ſteckenden Arſinda giebt. Wütend verfolgt er Arſinda, ſeinen vermeintlichen Nebenbuhler, mit dem Schwert: „Um meine Wunden zu heilen, muß ich in deinem Buſen dir eine andere eröffnen!" Da giebt ſich ihm Arſinda als ſeine Mutter zu erkennen, was ihm vorerſt noch recht unglaublich vorkommt. Als ſich ſpäter nach verſchiedenen Zwiſchenfällen das Glück gewendet, und Arſinda das Todesurteil über Elmira geſprochen hat, erklärt Ferindo, indem er für ihr Leben bittet, wenn Elmira ſterbe, ſo werde er ſich ſelbſt das Leben

nehmen. Das wirkt; Elmira wird begnadigt, Ferindo wird ihr Gemahl, und mit Vergeben und Verſöhnen endet das Stück.[1]

Dem Paſſionsoratorium Holzbauers, das im Jahre 1754 zur Feier des Karfreitags in der Schloßkirche aufgeführt wurde, folgte in demſelben Jahre ſeine neue Oper »Issipile«, die das Namensfeſt des Kurfürſten verſchönern half.

Dieſe nach Metaſtaſios Text komponierte Oper ſpielt auf der Inſel Lemnos und ſtellt ein großes Gewirre aufregender Scenen dar. Die Lemnierinnen ſind empört über ihre Männer, die ſich nach ihrer Meinung auf einem Kriegszug allzu intim mit ihren Feindinnen, den Thracierinnen abgegeben haben, und töten ihre ungetreuen Männer bei der verſpäteten Heimkehr. Die Rädelsführerin der rachedürſtenden Weiber iſt Eurinome, die Mutter eines gewiſſen Learco, der verbannt wurde, weil er die Königstochter Hyſipyle entführen wollte. Hyſipyles Liſt hat ihren greiſen Vater Toante aus dem allgemeinen Blutbade gerettet, aber Learco, der mittlerweile Hauptmann einer Seeräuberbande geworden iſt, nimmt den Toante gefangen und droht ihn vor Hyſipyles Augen auf ſeinem Schiffe niederzuſtechen, wenn Hyſipyle nicht die Seine werde. Hyſipyle beſchließt, ſich für den Vater zu opfern, und beſteigt das Schiff des Learco, da zwingt ihr Bräutigam Jaſon, der mit ſeinem Heere die Ordnung auf der Inſel wiederhergeſtellt hat, den Learco, indem er den Dolch auf deſſen Mutter Eurinome richtet, von ſeiner Forderung abzulaſſen und Hyſipyle ſamt ihrem Vater freizugeben. Das geſchieht. Learco, der Böſewicht, ſtürzt ſich ins Meer, und Jaſons Vermählung mit Hyſipyle kann von Statten gehen.

Das ſind die Grundzüge dieſes Librettos, das angehäuft iſt mit allerhand Detailmotiven und unnötigen kleinen Verwicklungen. Eine Partitur war von dieſem Werke ebenſo wenig wie von dem vorigen und den folgenden aufzufinden. Wie wenig damals das Verſtändnis für einen wirklich dramatiſchen Aufbau ausgebildet war, lehrt eine Scene im dritten Akt. Hyſipyle kommt atemlos auf Jaſon zu und bittet ihn um ſeine Hilfe gegen Learco, der ihren Vater gefeſſelt fortführe. Das Leben ihres Vaters hänge an einem Faden; es ſei die höchſte Zeit. Was thut Jaſon? Statt ſchleunigſt wegzueilen, ſingt er eine lange Arie, worin er die ſüße Geliebte bittet, ihre Thränen zu trocknen.

Bei der Mannheimer Aufführung ſang die Gattin des Komponiſten, Roſalie Holzbauer die Titelpartie. Die dramatiſcher angelegte Rolle der Eurinome war durch Marianne Duſſart, die der Rodope, einer Vertrauten der Hyſipyle, durch Roſa Bleckmann beſetzt. Toante,

der Vater, wurde von dem Baſſiſten Giardini, Jaſon, der Retter in der Not, von dem Sopraniſten Tonarelli, und Learco, der Böſewicht, vom Tenoriſten Sarſelli geſungen.

Ebenfalls ins Jahr 1754, vielleicht in die Schwetzinger Sommerſaiſon, gehört Holzbauers zweiaktige Oper »L'isola disabitata«, azione per musica, nach einem beliebten, oft komponierten, (auch von Haydn 1779) und oft, noch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ins Deutſche überſetzten Libretto des Metaſtaſio. Der Inhalt hat ebenſo wie im »figlio delle selve« Berührungspunkte mit den Robinſonaden. Vor dreizehn Jahren hat ein Seeſturm Gernando (Pietro Sarſelli) mit ſeiner jungen Gemahlin Coſtanza (Roſa Bleckmann) und deren kleinen Schweſter Silvia (Dorothea Wendling) auf eine ſchöne, aber menſchenleere Inſel verſchlagen. Während Coſtanza und Silvia in feſtem Schlummer Erholung von den Schrecken des Schiffbruchs finden, wird Gernando mit ſeinem Begleiter Enrico (Lorenzo Tonarelli) von Seeräubern überfallen und fortgeſchleppt. Viele Jahre größter Verbitterung und ſchmerzlichſter Trauer folgen für die unglückliche Coſtanza; ſie glaubt, Gernando habe ſie treulos in ihrer Not verlaſſen. Ihre Schweſter Silvia wächſt unſchuldsvoll und mit den naivſten Anſchauungen wie jener Ferindo heran; ein Reh iſt ihre Freundin und Geſpielin. Endlich kommen Gernando und Enrico wieder zurück, die Gatten werden wieder vereint, und Enrico reicht Silvia die Hand zum Ehebunde.

Ein höchſt merkwürdiges Werk iſt die im Jahr 1755 zum erſten Mal in Schwetzingen aufgeführte dreiaktige opera serioridicola »Don Chisciotte« von Holzbauer, die ihrer Bezeichnung entſprechend ernſte und heitere Scenen in bunter Reihe nebeneinanderſtellt. Das verworrene Libretto[1] iſt ohne Kenntnis des Cervantesſchen Romans kaum zu verſtehen. Aus den Narrheiten des Titelhelden, einer Tenorpartie (Sarſelli), iſt manche Scene voll gezwungener Komik entwickelt, für das ſentimental-romantiſche Element ſorgen die Liebesepiſoden des Fürſten Fernando von Andaluſien ſowie der Dorotea, des Cardenio und der Lucinda.

Neben den üblichen moraliſierend-reflektierenden Arien finden ſich die komiſchen des Don Quichotte. Gleich am Anfang ſingt er folgenden Unſinn in einer Arie, die in der deutſchen Überſetzung lautet:

„Ich beſtürme die Mohren, zertrenn' ihre Scharen
Betracht, wie der Bär den Berg herabſchleichet;
Auf! tanzet ihr Hirten in Reihen und Paaren,
Seht wie Diana zum Bad herausſteiget!
Ich beſtürme u. ſ. w.

Dabei rennt er mit seinem Kopf wider die Bäume und geberdet sich wie ein Verrückter.

Es ist gerade bei diesem Werk bedauerlich, daß die Partitur ebenso wie bei den vorher genannten Opern unauffindbar blieb, denn bei den musikalischen Anforderungen dieses Textbuches wäre eine eingehendere Beurteilung der musikalischen Fähigkeiten des Komponisten möglich gewesen. Besonderer Beachtung wert sind einige Ensemblenummern, durch die diese Oper vor anderen gleichzeitigen Werken auffällt: darunter ein Quintett zwischen Dorotea, Cardenio, Don Quichotte, Lope und Sancho Pansa (Baßpartie) im ersten Akt, ein Quartett zwischen Lucinda, Cardenio, Fernando und Dorotea im dritten Akt, ein Schlußchor und einige Duette. Die Oper enthält drei Kastratenpartien: Fernando (Sopran), Cardenio (Alt) und Lope (Alt) und drei Frauenrollen. Die Besetzung war folgende: Don Chisciotte della Mancia: Pietro Sarselli, Lucinda: Rosa Bleckmann, Dorotea: Dorothea Wendling; Fernando: Lorenzo Tonarelli, Cardenio: Filippo Galetti; Lope: Gio. Battista Corraucci; Sancio Panza: Giuseppe Giardini, Maritorne: Franziska Schöpfer.

Im Jahr 1756 wurden von Holzbauer zwei kleinere einaktige Opern zum ersten Mal aufgeführt: »Le nozze d'Arianna« und »I Cinesi.« Zu dem erstgenannten Werke hatte ihm der kurpfälzische Hofpoet Mattia Verazi das Textbuch geschrieben, das die bekannte Liebesgeschichte von Theseus und Ariadne zum Gegenstand hat. Teseo (Sopran: Lorenzo Tonarelli) entführt aus Kreta die Königstochter Arianna (Rosa Bleckmann) und deren Schwester Fedra (Dorothea Wendling). Auf Naxos, wo die Oper spielt, entreißt ihm Bacco (Tenor: Pietro Paolo Carnoli) die Arianna, und Teseo muß sich mit Fedra begnügen, die er als seine Gattin nach Athen führt.

Auch die zweite Oper dieses Jahres »I Cinesi« ist nur für 4 Personen geschrieben, aber Scenerie und Handlung ist grundverschieden. Der Text zu diesem sich in vieler Hinsicht der opera buffa nähernden Werke rührt wohl jedenfalls von Metastasio her. Außer der chinesischen Dekoration (Garten mit Landhaus) erinnert nichts daran, daß diese Oper in China spielen soll. Die beiden Liebespaare Lisinga-Svenvango und Sivene-Silango benehmen sich wie gute Europäer des 18. Jahrhunderts, und ihre Namen deuten schon auf ihre gut italienische Abkunft. Die Brüder Silango (Filippo Saporosi) und Svenvango (Giuseppe Giardini) dringen in den Garten ihrer Geliebten ein, Svenvango äußert Bedenken (»Ah qui non siamo in Europa«), aber Silango reißt ihn mit. Die Schwestern wollen sie zuerst entrüstet fortschicken, aber sie

laſſen ſich überreden, da ſie hören, daß niemand die geliebten Eindringlinge geſehen hat. Die vier beſchließen nun zu ihrem Zeitvertreib, ſich durch dramatiſche Produktionen nach europäiſcher Art zu amüſieren. Liſinga (Dorothea Wendling) beginnt mit einer tragiſchen Scene, ſie ſtellt die Andromache dar in der Scene, als Neoptolemus ihr den Aſtyanax entreißen will. Ihre Scene endet mit einer hochdramatiſchen Arie »Prendite il figlio.« Es folgt Sivene (Franziska Schöpfer) mit einer Schäferſcene im Stil der Theokritſchen Idylle, und ſchließlich Svenvango mit einer Komödienſcene. Das Ganze endet mit einem Ballet, denn ſie kommen nach längeren Auseinanderſetzungen über die Vorzüge des tragiſchen Stils, der Paſtorellen und Komödien darin überein, daß das Ballet vorzuziehen ſei; es rühre nicht zu Thränen wie die Tragödie, es langweile nicht wie das Schäferidyll und verletze nicht durch ſatiriſche Geißelhiebe auf die Fehler der Menſchen wie die Komödie.

Das Jahr 1756 brachte von großen Opern eine Neueinſtudierung der Galuppiſchen »Olimpiade« von 1749 und eine Aufführung der Oper »Bellerofonte« von einem unbekannten Komponiſten. Im Jahr 1757 trat Holzbauer wieder mit zwei Werken großen Stils hervor, ſeinem Oratorium »Isacco« und ſeiner Oper »La clemenza di Tito« nach dem bekannten Libretto Metaſtaſios. Schon jetzt begann die Alleinherrſchaft der Holzbauerſchen Werke zu wanken, wozu die Aufnahme der Buffooper, über die wir in einem beſonderen Abſchnitt zuſammenhängend handeln, weſentlich beitrug. Damals kam auch Haſſe in Mannheim zu Wort, und zwar 1757 mit ſeiner dreiaktigen favola pastorale »Leucippo« (in Dresden aufgeführt 1751). Es iſt eine für unſeren Geſchmack ziemlich ungenießbare Schäferoper, die in Arkadien ſpielt und die Liebe des ſeinem Vater geraubten Leucippo zu der im Dienſte Dianas ſtehenden Nymphe Daphne behandelt.

Zum Namensfeſt des Kurfürſten im Jahr 1758 wurde Holzbauers opera seria »Nitteti« aufgeführt, die er im Jahre vorher für Turin komponiert hatte. Der Text, ein berühmtes Libretto des Metaſtaſio, hat ähnliche hiſtoriſche Grundlagen wie Meride, die Einweihungsoper von 1742. Der ſterbende König Aprius von Ägypten hat ſeinem Feldherrn Amaſis unter der Bedingung ſein Reich abgetreten, daß Amaſis die verlorene Königstochter Nitteti aufs ſorgfältigſte ſuchen laſſe und mit ſeinem Sohn Sammetes vermähle. Dieſer Heirat ſtellen ſich allerlei Schwierigkeiten entgegen, die den Inhalt des Stückes ausmachen. Sammetes liebt mit glühender Leidenſchaft die vermeintliche

Schäferin Beroe, die aber, als ſie von jener geplanten Heirat hört, auf Sammetes verzichten und Iſisprieſterin werden will. Schließlich nach langem Hin und Her ſtellt ſich heraus, daß Beroe die Königstochter Nitteti iſt, während die vermeintliche Nitteti eine verloren geglaubte Tochter des Amaſis namens Ameſtris iſt. Nun kann Beroe-Nitteti ihren Sammetes heiraten, und Nitteti-Ameſtris bekommt einen Freund des Sammetes, den Amenoſi, der ſie ſchon längſt zum Weibe begehrt.

Ein prächtiger Aufzug des Amaſis, wobei ebenſo wie am Schluß ein Chor in Thätigkeit tritt, und eine große Audienzſcene geben Gelegenheit zur Entfaltung von ſceniſchem Aufwand. Im zweiten Akt kommt ein Kampf und ein großer Seeſturm vor, der „unter dem Getöſe barbariſcher Inſtrumente" Schiffe auf dem Meer gegen einander wirft und zertrümmert.

Die Oper war mit den vorzüglichſten Kräften beſetzt, die in Mannheim zur Verfügung ſtanden. Die Pſeudo-Nitteti ſang Roſa Bleckmann, die Beroe-Nitteti Dorothea Wendling, die bald als Primadonna an die Stelle jener vorrückte. Als Amaſis wirkte der Tenoriſt Sarſelli mit, als Sammetes der Altiſt Corraucci. Die kleineren Rollen des Amenoſi und des Babaſte waren dem Sopraniſten Saporoſi und dem Tenoriſten Carnoli übertragen.

Im Jahr 1759 am Namensfeſt des Kurfürſten folgte Holzbauers »Ippolito ed Aricia«, eine fünfaktige große Oper nach italieniſchem Vorbild. Ippolito, der Liebhaber der Aricia und der Gegenſtand leidenſchaftlichen Begehrens für ſeine Stiefmutter Phädra, iſt die Hauptrolle der Oper, ſie iſt nach echt italieniſchem Geſchmack für Sopran geſchrieben und wurde in Mannheim durch Lorenzo Tonarelli vertreten. Die Aricia ſang Dorothea Wendling, die Phädra Roſa Bleckmann, den Theſeus der Tenoriſt Sarſelli.

Erſt 1769 kam wieder eine Oper Holzbauers in Mannheim zur Aufführung, es war ſein »Adriano in Siria«, dann folgte 1777 ſein „Günther von Schwarzburg". Holzbauer ſah ſich für das Schwinden ſeines Einfluſſes als Opernkomponiſt in Mannheim dadurch entſchädigt, daß ſeine Werke auch auswärts, namentlich in Wien und in den muſikaliſchen Centren Italiens erfolgreich aufgeführt wurden.

Ebenſo wie Karl Theodor in Holzbauer einen Kapellmeiſter gewonnen hatte, der ihm — wenigſtens für eine Reihe von Jahren — den muſikaliſchen Bedarf an Opern, Oratorien und Meſſen deckte, ſo engagierte er nach der Sitte der damaligen Zeit auch einen Hofdichter für die Zwecke ſeiner Hofoper, der die nötigen Bearbeitungen älterer

Texte, nötigenfalls auch Neudichtungen vorzunehmen hatte. Seit Nov. 1756 bekleidete diese Stelle der schon einigemale erwähnte Italiener Mattia Verazi, der in einem Reskript von 1760,[1] worin seine Jahresgage von 400 auf 600 Gulden erhöht wurde, den Befehl erhielt, „nicht allein in der Poesie wie bishero, sondern auch bei dem cabinet de peintures d'estampes et de desseins und sonstigen Arbeiten, wozu er fähig befunden und angewiesen wird, sich gebrauchen zu lassen." Seine Gage stieg bald darauf bis zu 1000 Gulden. Er war zugleich italienischer Geheimsekretär des Kurfürsten und erhielt für jedes neue Werk 100 Louisd'or. Verazi war eng befreundet mit dem Stuttgarter Kapellmeister Jomelli für den er u. a. ein Iphigenienlibretto schrieb. Seine von Jomelli komponierte Oper »Enea nel Lazio« wurde 1755 in Stuttgart aufgeführt. Noch im Herbst 1769 erhielt er den Auftrag, eine Oper für den würtembergischen Hof zu schreiben. Als Freund Jomellis übernahm er es auch, Jomellis Angelegenheiten nach dessen Weggang von Stuttgart zu ordnen. Auch in Italien wurden Verazis Libretti komponiert und aufgeführt, z. B. 1779 in Mailand seine von Anfossi komponierte Cleopatra.

Nach dem Wegzug des Hofes trat Verazi in den Pensionsstand mit vollem Weiterbezug seiner 1000 Gulden. Er lebte in Mannheim und Schwetzingen und zog erst im Januar 1794 infolge der Kriegsunruhen nach München, wo er bald darauf (am 20. November 1794) starb. Sein Sohn J. P. Verazi war Komponist, eine seiner beiden Töchter, Katharina, war Hofmalerin. Eine einaktige Oper des jüngeren Verazi wurde 1780 vor der Kurfürstin Elisabeth Augusta in dem Schlosse zu Oggersheim aufgeführt. Sie betitelt sich „Laodamia", die Dichtung rührte von Mattia Verazi her. Dalberg plante 1781 die Berufung des jüngeren Verazi als Musikdirektor an die Mannheimer Nationalbühne, um den Opernaufführungen aufzuhelfen, allein dieser Plan scheiterte an der Geldfrage.[2]

Sophie La Roche, die bei ihrem Mannheimer Aufenthalt die Familie Verazi kennen lernte, schwärmt in ihren „Briefen über Mannheim" mit ihrer ganzen Empfindsamkeit von den glücklich verteilten Talenten in dieser Familie.[3] „Ich sah ein in italienischem Geschmack erbautes Haus und hatte also schon von der Straße angenehme Gefühle; traf den alten Mann ganz in dem erhaltenen Charakter seines Amts und seiner Nation. Seine interessante Tochter mit den Gesichtszügen und den Feueraugen einer Römerin und dem Bezeugen einer nah bei einem großen Hof erzogenen Person, mit der Bescheidenheit vermischt, welche immer das wahre Talent begleitet. Sie stand mitten unter

einer Menge von ihr ſelbſt, der Familie und Freunden verfertigten Gemälden, nah bei der Staffelei, wo ſie das Porträt ihres Vaters im großen angefangen hatte. Auf dem Schreibtiſch lagen von ihren Gedichten, und ich hatte die Nachricht gehört, daß die muſikaliſchen Kompoſitionen des Sohns in Amſterdam mit vielem Beifall aufgenommen wurden, fand mich alſo wirklich durch die im Vater, Sohn und Tochter verteilten Gaben der Muſen und durch Anhören ihres wechſelſeitigen Lobes wie in der Nähe ihres Altars. Madame Verazi, die ſo gute, alte Frau war wie die ſchweigende Prieſterin, welche freundlich lächelnd die Blumen und Weihrauchkörner ſammelte."

Damals, als Wielands Freundin dieſe überſchwenglichen Zeilen ſchrieb, war Verazis Zeit längſt vorüber. Wer fragte noch in Mannheim nach dem italieniſchen Hofpoeten? Schillers „Räuber" bewegten die Gemüter.

3.

Die Jahre der Vielseitigkeit des Mannheimer Opernrepertoires.

Schubart, dem wir so manche interessante Notiz über das Mannheimer Musik- und Theaterleben des vorigen Jahrhunderts verdanken, hebt als besonders verdienstvolles Merkmal des Mannheimer Opernrepertoires seine Vielseitigkeit bezüglich der Komponisten hervor. „Man fand hier weit mehr Mannigfaltigkeit, sagt er in seiner Selbstbiographie,[1] als in Ludwigsburg, wo Jomelli wie ein Hecht die kleinen Fische alle verschlang oder stolz wie Cäsar keinen Pompeius neben sich dulden wollte." Und an einer anderen Stelle seiner Schriften:[2] „Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komisch-Tragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit." Es gebe viele Ausländer, die nach Mannheim reisten, um hier ihren musikalischen Geschmack zu bilden, und nirgends sei das schneller möglich als in Mannheim, wo man alle bedeutenden Meister der Zeit zu Gehör bringe. Mannheim galt als das Paradies der Tonkünstler.[3] „Alle Arten der Tonkunst", fährt Schubart fort, „werden daselbst mit äußerster Genauigkeit kultiviert. Die Kirchenstücke sind tief und gründlich gesetzt;[4] der Opernstil ist reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Größe, Stärke, Abwechslung von vielen der besten Virtuosen, auch Abwechslung des musikalischen Stils — und in der Symphonie strömt alles in ein unaussprechlich schönes Ganzes zusammen."

Die sechziger Jahre waren der Höhepunkt dieser gerühmten Mannigfaltigkeit, insbesondere auf dem Gebiet der Opernmusik. Holz-

bauers Werke traten faſt ganz zurück, und eine reiche Fülle von Opern auswärtiger Komponiſten, vor allem der berühmten Italiener, fand in Mannheim eifrige Pflege. Hinſichtlich der opera buffa ſoll dieſe ekleſtiſche Entwicklung in einem beſonderen Abſchnitt dargeſtellt werden, für die opera seria mögen es die folgenden Ausführungen thun.

Zu Anfang der ſechziger Jahre, womit dieſe Periode der Vielſeitigkeit des Opernrepertoires anhebt, finden wir die Verhältniſſe am Mannheimer Hofe in ſehr beengter und bedrückter Lage. Der ſiebenjährige Krieg laſtete ſchwer auf der Pfalz, denn auch Karl Theodor war in die kriegeriſchen Wirren dieſer Jahre verwickelt. Er hatte 1756 beim Einmarſch Friedrichs d. Gr. in Sachſen einen Bündnisvertrag mit Sachſen abgeſchloſſen und mußte 1757, als der Reichskrieg gegen den Preußenkönig beſchloſſen wurde, ſein Kontingent zur Reichsarmee ſtellen. Franzöſiſche Requiſitionen, fortwährende Einquartierungen, Truppendurchmärſche und was ſonſt der Kriegszuſtand mit ſich brachte, verſetzten das Land in Not und die kurfürſtlichen Kaſſen in große Geldverlegenheit. Mehrmals hatte der Kurfürſt „bei dieſen calamitoſen Zeiten“ befohlen, daß „alle öffentlichen Bälle und Luſtbarkeiten einzuſtellen, auch keine Komödien zu geſtatten ſeien.“ Auch die Oper ruhte, allerdings wohl weniger wegen des Ernſtes der Zeitlage, als wegen des Mangels der nötigen Geldmittel. Denn die Einſtudierung und Ausſtattung einer großen Oper war bei den damaligen Anſprüchen mit ſehr erheblichen Koſten verknüpft. Noch 1764 war das Geld ſo knapp am Mannheimer Hofe, daß die Gehaltsbezüge aller Hofbedienſteten für das zweite Quartal dieſes Jahres auf einen Mannheimer Kaufmann angewieſen werden mußten. Aber trotzdem wurden für die Carnevalsoper desſelben Jahres nicht weniger als 40,000 fl. verausgabt und für eine einzige Jagd im Auguſt desſelben Jahres nicht weniger als 20,000 fl.[1]

Schon im Jahre 1760 war wieder eine Oper aufgeführt worden, der »Cajo Fabrizio« nach dem Libretto des Mannheimer Hofpoeten Mattia Verazi komponiert von dem Stuttgarter Kapellmeiſter Jomelli, mit mehreren neuen Arien des Kapellmeiſters Giuſeppe Colla in Parma. Aber erſt drei Jahre ſpäter hören wir von einer neuen Oper, die in Mannheim gegeben wurde. Es war 1763 die »Sofonisba« von Traetta, wozu Verazi ebenfalls das Textbuch geliefert hatte. Die Titelrolle ſang Dorothea Wendling, die auch die Giunia im Fabrizio geſungen hatte. Die Geſchichte der unglücklichen Sophonisba, die ſo vielen Opern und Tragödien als Stoff gedient hat, giebt auch den Inhalt dieſer Oper ab, bei der außer der Heldin ihr

Verlobter Syphax (Tenorist Sarselli), ihr Liebhaber Massinissa (Sopranist Tonarelli), des Syphax Schwester Cirene (Elisabeth Sarselli) und der römische Konsul Scipio Afrikanus (Altist Taselli) Hauptrollen hatten.

Auch in den folgenden Jahren treffen wir nur verhältnismäßig wenige große Opern an. Ins Jahr 1764 fällt die Aufführung der »Ifigenia in Tauride« von Giov. Franzesco Majo nach dem Verazischen Libretto. Dorothea Wendling, jetzt unbestrittene Primadonna, sang die Iphigenie, das Freundespaar Orest und Pylades war durch die Kastraten Tonarelli und Corraucci vertreten, und als Thoas trat der neu engagierte Bassist Gio. Battista Zonca auf.

Interessant ist im Textbuch dieser Iphigenie das „Programm" zur Ouvertüre (sinfonia). Die Ouvertüre zerfällt in die üblichen drei Teile, zwei Allegros, die ein Andante einschließen, und schildert den Sturm, den Schiffbruch und die Ankunft des Orest auf Tauris. Interessant ist, daß das, was die Musik schildert, scenisch dargestellt wird, oder umgekehrt, daß das, was man versucht, auf der Bühne vorzuführen, im Orchester seine Verdeutlichung und Illustration findet. Beim Aufgehen des Vorhangs schildert die Musik das Wüten eines schrecklichen Sturms, das Rollen des Donners, das Zucken der Blitze, das Tosen des Meeres, das Heulen der Winde. Ein Schiff zerschellt an den Felsen, viele der Insassen ertrinken, einige retten sich an das Ufer. Nun folgt das Andante, der Sturm und das Meer beruhigen sich, der Himmel heitert sich auf. Die beutelustigen Scythen kommen, um die Schiffbrüchigen zu berauben, ein heftiger Kampf entsteht, der im zweiten Allegro der Ouvertüre geschildert wird. Nach tapferer Gegenwehr werden die Fremden überwältigt, bis auf Orest, der mit Schild und Schwert bewaffnet, wie ein Verzweifelter weiterkämpft. Der Kampf zieht sich in den heiligen Hain der Diana; die Oberpriesterin, Iphigenie, tritt aus dem Tempel, voll Bewunderung für den Mut des Fremden gebietet sie Einhalt »e cessa al primo suo cenno il combattimento colla sinfonia.« Damit ist direkt zur ersten Scene übergeleitet.

Der Neapolitaner Majo erschien auch 1766 auf der Mannheimer Hofbühne und zwar mit seinem »Alessandro nell' Indie.« Unzählige Komponisten des 18. Jahrhunderts haben diesen Operustoff in der berühmten Bearbeitung Metastasios komponirt.*) Alexander, Porus, Cleofide und Erissena waren Lieblingsgestalten der seriösen Oper. Auch Holzbauer hat dies Libretto komponiert (für die Mailänder Bühne). Vielleicht ist auch diese Komposition in Mannheim aufgeführt worden

*) Auch der Mannheimer Kapellmeister Peter Ritter im Anfang dieses Jahrhunderts; sein Alexander wurde 1811/12 zweimal in Mannheim aufgeführt.

(im November 1767 ging abermals ein Aleſſandro in Scene); mit Sicherheit war das jedoch nicht zu ermitteln.

Das hiſtoriſche Element tritt in dieſer Oper ſehr beſcheiden in den Hintergrund. Es dient hauptſächlich zum Aufputz. Zwar ſpielen auch die bekannten Kriegsereigniſſe in die Handlung herein und bilden ſelbſtverſtändlich die allgemeine Grundlage derſelben, aber weitaus der größte Teil der Scenen iſt, wie es die Hofoper verlangte, mit Liebesaffären ausgefüllt. Die weibliche Hauptrolle, die Königin Cleofide von Indien, ſteht im Mittelpunkt derſelben; ſie iſt die Geliebte des von Alexander beſiegten Porus, der in glühende Eiferſucht verſetzt wird, als ſie auch Alexander durch ihre Reize zu feſſeln und zu bethören weiß. Dazwiſchen hinein ſpielt der treuloſe Verrat des Timagene an Alexander und die treue Aufopferung des Gandarte für ſeinen Herrn Porus, der dem Alexander unter einem anderen Namen gegenübertritt, während Gandarte ſich für Porus ausgiebt. Durch dies Intriguenſpiel wird ſchließlich Porus für tot gehalten, und in der Schlußſcene will Alexander im Bacchustempel ſich mit ſeiner geliebten Cleofide vermählen. Dieſe aber läßt einen Scheiterhaufen anzünden, um ſo dem totgeglaubten Porus in die elyſiſchen Gefilde nachzufolgen. Da tritt Porus, der dieſe Scene mit angeſehen und dadurch den ſtärkſten Beweis der treuen Liebe Cleofides erhalten hat, hervor und giebt ſich zu erkennen. Alexander aber hat nun Gelegenheit, ſeine Großmut erkennen zu laſſen, die der Dichter ſchon mehrmals gerühmt: er giebt dem Porus ſeinen indiſchen Thron und ſeine Cleofide zurück. Der treue Gandarte aber erhält den von Alexander eroberten Teil des indiſchen Reichs und die Hand der Eriſſena, der Schweſter des Porus.

Irgend ein großer hiſtoriſcher Zug, eine Darſtellung der bedeutenden Perſönlichkeit Alexanders iſt in dem Stück nicht zu finden. Man liebt, verzweifelt, iſt eiferſüchtig und liebesglücklich, als ob es keinen Kampf um Indien gäbe. Nur einige Lager- und Kampfſcenen erinnern daran. Hier war der Regie Gelegenheit gegeben, ihre Bühnenkunſt und Ausſtattungseffekte zu zeigen. Man ſieht landende Schiffe, anrückende Heere mit Schlachttürmen und Elefanten, Kämpfe am Hydaspesfluß mit Brückeneinſturz u. ſ. w. und hört dazu kriegeriſche Symphonien.

In der Muſikbibliothek des Mannheimer Hoftheaters fanden ſich zwei geſchriebene Partiturbände des Aleſſandro (I. und II. Akt); zwar iſt darin kein Komponiſt genannt, aber aller Wahrſcheinlichkeit nach haben wir es hier mit der für Mannheim angefertigten Kompoſition des Majo zu thun. Über den Arien ſteht nämlich jeweils der Namen

des Darſtellers von 1766, was dieſe Annahme ſichert. Die Beſetzung der Majoſchen Oper war folgende: Aleſſandro — Baſſiſt Jonca; Poro — Sopraniſt Giorgetti; Cleofide — Dorothea Wendling; Eriſſena, Schweſter des Porus — Eliſabeth Wendling; Gandarte, Feldherr des Porus — Sopraniſt Benedetti; Timagene, Vertrauter Alexanders — Altiſt Caſelli.

Beſonders charakteriſtiſche Züge ſind der Majoſchen Muſik nicht nachzurühmen; ſie iſt nicht beſſer und nicht ſchlechter als die Muſik in hundert anderen Opern aus dieſer Zeit. Die Einförmigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks, das Vordrängen des brillanten Beiwerks in der Behandlung der Singſtimme und der Verzicht auf dramatiſche Wirkungen läßt ſich von Seite zu Seite in dieſer Partitur verfolgen. Wer die drei erſten Arien durchgeſehen hat, findet in den folgenden ſchwerlich mehr etwas neues. Der konzertmäßige Charakter hat durchweg das Übergewicht in dieſen Arien; er tritt am meiſten in den umfangreichen Koloraturen, mit denen ſie alle überladen ſind, zu Tage. Viele von ihnen ſind textlich wie muſikaliſch ſo allgemein gehalten, daß ſie ohne weiteres in jeder anderen Scene, in jeder anderen Oper, oder von jeder anderen Perſon geſungen werden könnten. Ein treffendes Beiſpiel hierfür finden wir in zwei Arien des Porus. Die erſte »Senza procelle ancora« ſpricht mit der größten Emphaſe die Binſenwahrheit aus, daß der Schiffer auch ohne Sturm zu Grunde gehen könne, wenn er nämlich ſaumſelig und ſchläfrig ſei, die zweite (»Destrier che all'armi usato«) bemüht ſich mit großem Kraftaufwand den alltäglichen Vergleich zwiſchen einem mutigen Roſſe und einem tapferen Soldaten zu ziehen. Die Inſtrumentation giebt zu beſonderen Bemerkungen kaum Anlaß. Die Hauptaufgabe iſt dem Streichquartett zugefallen, das in der Begleitung der Arien gegenüber der ſeltenen Beiziehung eines Blasinſtrumentes faſt durchweg dominiert. Im erſten Akt findet ſich ein Marſch für Saitenquartett, Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken, im zweiten Akt eine sinfonia d'istromenti militari (kurzer Marſchſatz) mit derſelben Inſtrumentierung. In der Ouvertüre treten außerdem noch Flöten hinzu. Die Ouvertüre zerfällt in drei Sätze: ein kriegeriſches Allegro con bravura in D-dur $^4/_4$, darauf ein Andante $^3/_4$ in A-moll mit einer ziemlich verſchnörkelten Liebesmelodie, woran mittelſt Wiederholung eines Themas aus dem erſten Satze das friſche, muntere Finale: Allegro $^3/_8$ D-dur direkt angeſchloſſen iſt.

Neben dem Seccorecitativ kommt einigemale auch das Recitativo obligato zur Anwendung. Intereſſant iſt die Entwicklung des den

erſten Akt abſchließenden Duetts zwiſchen Poro und Cleofide aus dem vorausgehenden Recitativo obligato. In dieſem Duett kommt ein Thema zur Verwendung, das der Komponiſt bereits zweimal vorher gebrauchte, um die betreffende Perſon ihre Liebesgefühle ausdrücken und ſie Abbitte für ihre Eiferſucht thun zu laſſen: nämlich in der kurzen Kavatine des Poro und der darauf folgenden großen Arie der Cleofide.

Einen Beweis dafür, daß dieſe Oper in Mannheim einen ſtarken Erfolg hatte und ſehr gefiel, finden wir in einem Briefe der Kurfürſtin Eliſabeth Auguſta.[1] Die Kurfürſtin ſchreibt am 8. November 1766 aus Mannheim an ihren Schwager, den Herzog Clemens von Baiern, indem ſie ihm das Libretto des Aleſſandro überſendet: »J'ose vous assurer que c'est le plus bel opéra que j'ai vu de ma vie, tant pour la musique qui est admirable que pour les décorations et les ballets; notre premier acteur est excellent et très belle voix, notre petit Benedetti nous a étonné, puisque c'est la première fois qu'il se présente au théâtre . . .«*)

Im Jahre 1769 trat Holzbauer wieder mit einem großen Werke hervor. Im Januar dieſes Jahres fand in Mannheim die Hochzeit der Prinzeſſin Amalia Auguſta von Zweibrücken-Birkenfeld mit dem Kurfürſten Friedrich Auguſt I. von Sachſen ſtatt.**) Holzbauer hatte den Auftrag erhalten, die Feſtoper zu ſchreiben, und ſo erſchien zur Feier der Hochzeit ſein »Adriano in Siria« in folgender Beſetzung: Adriano—Corraucci, Osroa—Zonca, Emirena—Dorothea Wendling, Sabina—Eliſabeth Wendling, Farnaspe—Giorgetti, Aquilio—Benedetti.

Der Holzbauerſchen Kompoſition lag das Libretto Metaſtaſios zugrunde — ebenſo wie der Aleſſandro ein Libretto, das außerordentlich beliebt war und viele Komponiſten gefunden hat. Auch dieſe Oper kann man als Beiſpiel dafür gelten laſſen, wie unklar ſich in dieſen Textbüchern des vielgerühmten Metaſtaſio die Handlung entwickelt. Der Held iſt der römiſche Kaiſer Hadrian, der auf ſeinem Siegeszug nach Syrien gekommen iſt. Er wird als der Edelmütige gefeiert, und um einen Beweis ſeines Edelmuts zu geben, begnadigt er den beſiegten

*) Zweifellos iſt die Majoſche Kompoſition gemeint. Die Oper iſt im Brief ſelbſt nicht genannt. Die zum Alexander gegebenen Ballets waren: „Die Hochzeit des Dſchengis-Khan" und „Mars und Venus". Der Sopraniſt Benedetti ſang den Gandarte. Unter dem premier acteur iſt jedenfalls der Darſteller des Porus, der Sopraniſt Giorgetti gemeint.

**) Die Hochzeit in Mannheim fand nur durch Procuration ſtatt, die eigentliche Hochzeit war in Dresden nach der Ankunft der Braut daſelbſt.

Partherfürſten Osroa, der jedoch immerfort Rache an ſeinem Unterdrücker zu nehmen ſucht. Durch Osroas Tochter Emirena erfolgt die Verwicklung, denn Hadrian verliebt ſich in ſie und wird ſeiner Braut Sabina untreu. Emirena aber wird von dem Partherprinzen Farnaspe geliebt und Sabina von Aquilio, dem Vertrauten des Kaiſers. Dieſe beiden Liebhaber ſorgen für die nötigen Intriguen und Konflikte, bis ſich ſchließlich nach langer Verwirrung alles zu einer guten Löſung wendet: die Übelthäter werden begnadigt, der edelmütige Hadrian verzichtet auf ſeine zweite Liebe, die Emirena, und begnügt ſich mit ſeiner erſten, der Sabina. Von der Holzbauerſchen Muſik iſt mir leider nichts zu Geſicht gekommen.

In den folgenden Jahren nahm die Machtſtellung der opera seria am Mannheimer Hofe zuſehends ab, die komiſche Oper war bereits als Rivalin neben ſie getreten und gewann immer mehr Raum. Auch das franzöſiſche Singſpiel begann allmählich einzudringen, und als dann plötzlich mit Schweitzers „Alceſte“ und Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ die entſcheidende Wendung zur Pflege der deutſchen Oper eintrat, war die Niederlage der opera seria beſiegelt.

Einer der Meiſter der italieniſchen Buffooper, Niccolo Piccini, erſchien 1770 auf dem Plan mit ſeiner opera seria »Catone in Utica«, die zur Feier des Namenstages Karl Theodors gegeben wurde. Anton Raaff, der berühmte Tenor, ſang die Titelrolle, den Cäſar der Sopraniſt Giorgetti, die Primadonna Dorothea Wendling die Marcia, Catos Tochter, der Altiſt Corrauci den Arbace, Eliſabeth Wendling die Emilia, die Witwe des Pompeius, der Sopraniſt Benedetti den Fulvio. Piccinis Stärke lag auf dem Gebiet der komiſchen Oper, was er in ſeinen großen Opern leiſtete, iſt völliger Vergeſſenheit anheimgefallen, viel ſchneller als ſeine Buffoopern. Sein Cato trägt konventionelles Gepräge: endloſe Seccorecitative, die ihren Namen „trockene Recitative“ in des Wortes vollſter Bedeutung tragen, unterbrochen von brillanten Arien jenes konzertierenden Charakters, der namentlich durch Überladung mit Koloraturen in allen Rollen Effekt zu machen ſuchte. Der zerfahrene und langweilige Inhalt des Librettos, das ebenfalls zu den beliebteſten und berühmteſten der Metaſtaſianiſchen Werke zählte, kann uns keineswegs milder gegen dieſe Oper ſtimmen. Sulzer[1] führt dies Libretto an, um zu zeigen, wie ſehr Metaſtaſio ſich den althergebrachten Forderungen beugte, denn nur um der seconda donna Gelegenheit zum Auftreten neben der prima donna zu geben, hat er eine zweite weibliche Rolle, die Witwe des Pompeius, in die Handlung eingefügt und hat nach der Regel, daß die prima donna den erſten

Helden lieben müſſe, die Tochter des Cato für Cäſar erglühen laſſen. Cäſar hat die Pompeianer beſiegt und kommt nach Utica, um hier den Widerſtand Catos zu brechen. Die Friedensverhandlungen ſcheitern an dem republikaniſchen Starrſinn Catos, es kommt zum Kampf, und Cato erſticht ſich mit eigener Hand, um dem Diktator nicht in die Hände zu fallen und den Untergang der römiſchen Freiheit nicht zu überleben. Catos Tochter Marcia, die den Cäſar liebt, muß ihrem ſterbenden Vater ſchwören, den ihr zugedachten Bräutigam Arbace (Juba) von Numidien zu heiraten. Emilia hat weiter keine Aufgabe, als racheſchnaubend umherzutoben und dabei einige Arien zu ſingen.

Eine kurze Nachblüte hatte die italieniſche Oper in Mannheim noch in den Jahren 1772—1776 zu verzeichnen und zwar merkwürdigerweiſe mit den italianiſierenden Werken eines Deutſchen, die wir plötzlich von auffallender Protektion des Mannheimer Hofes begünſtigt finden. Es waren die Opern Johann Chriſtian Bachs, des Londoner Bachs, wie ihn ſeine Zeitgenoſſen nannten. Joh. Chriſt. Bach war der elfte Sohn des großen Joh. Seb. Bach. Mit 24 Jahren wurde er 1759 von Mailand nach London berufen, wo er am königlichen Hofe die Stelle des verſtorbenen Händel erhielt. Bis zu ſeinem Tode im Jahre 1782 blieb er Kapellmeiſter in London. Er hat eine ungeheure Zahl von Kompoſitionen verſchiedenſter Art hinterlaſſen: Opern, Ballets, Konzerte, Symphonien, Sonaten, Trios, Quartette, Geſangsſtücke, Kantaten und kirchenmuſikaliſche Werke. Was er ſchrieb, galt nur dem alltäglichen Bedürfnis, konnte daher weder auf originelle neue Ideen, noch auf bleibenden Wert Anſpruch erheben. „Mein Bruder Emanuel lebt, um zu komponieren, ich komponiere, um zu leben," ſo ſagte er ſelbſt von ſich, und dieſer Ausſpruch iſt charakteriſtiſch für ſeine kompoſitoriſche Thätigkeit, die in nichts an das Schaffen ſeines Vaters erinnert. Als Menſch wie als Komponiſt war er der Liebling der engliſchen Damen. Seine ephemeren Kompoſitionen ohne Tiefe und Individualität entzückten ſein Publikum, und es fehlte ihm nicht an günſtigen Urteilen der Zeitgenoſſen. Einer von ihnen äußert ſich über ihn: „Natürlicher Fluß der Gedanken, liebliche Melodien, reiche Inſtrumentkenntnis, überraſchende Ausweichungen, herrliche Bearbeitungen des Duetts, feſtliche Chöre und meiſterhafter Recitativſtil charakteriſieren ſeine ernſten Opern."[1] Vogler findet, bei Bach konzentriere ſich „eine Miſchung vom italieniſchen Geſchmack, worin die Hauptklänge ſehr einfach ſind, vom deutſchen, der mit unerwarteten Wendungen überraſcht, vom franzöſiſchen, wo die weiche Tonart vorherrſcht, und vom engliſchen, der bisweilen ganz kalte, abkühlende Geſänge hervor-

bringt" — eine eigentümliche Miſchung, die ihm ſonſt niemals vorgekommen ſei.[1] Aus Mozarts Briefen iſt bekannt, daß Mozart es dem Abbé Vogler in Mannheim ſehr übel vermerkte, als dieſer ſich höhniſch und abfällig über Bachs Opern äußerte. Mozart ſchreibt: „Bach hat hier zwei Opern geſchrieben, wovon die erſte (Temistocle) beſſer gefallen als die zweite; die zweite war Lucio Silla."[2] Aus dieſen Briefſtellen geht hervor, daß Bach den Temistocle und den Lucio Silla nicht nur für Mannheim, ſondern auch in Mannheim geſchrieben hat, wo er 1772/3 geweilt haben wird.

Sein eben erwähnter »Temistocle« wurde 1772 zum Namensfeſt des Kurfürſten unter ungemein ſtarkem Andrang auswärtiger Beſucher zum erſten Mal aufgeführt und blieb längere Zeit auf dem Repertoire.*) Wiederum ſang der Tenoriſt Raaff die Titelrolle; der Baſſiſt Zonca den Xerxes, der Sopraniſt Giorgetti den Lyſimachus, Dorothea Wendling die Aſpaſia, der Sopraniſt Roncaglia den Neocles, Eliſabeth Wendling die Roxane, der Altiſt Mucciolo den Sebaſtes. Im November des nächſten Jahres wurde Bachs Themiſtokles als Galaoper wiederholt, und wir können daraus einen Schluß auf die beifällige Aufnahme dieſes Werkes am Mannheimer Hofe ziehen.

Wann Bachs »Lucio Silla« in Mannheim zur erſten Aufführung gekommen iſt, konnte nicht genau feſtgeſtellt werden, da auf dem Textbuch der chronologiſche Vermerk fehlt, doch werden wir nicht fehl gehen, wenn wir dieſe Aufführung im November 1776 annehmen.[3] Es hätte dann nur eine einzige Aufführung dieſer Oper — und zwar zur Namensfeier der Kurfürſtin — am 20. November ſtattgefunden; dieſe Aufführung hätte außerdem als die zweitletzte italieniſche Vorſtellung auf der Mannheimer Opernbühne zu gelten. Das Textbuch zum Lucio Silla war von Verazi nach der Dichtung des de Gamera bearbeitet. Die Handlung ſpielt zur Zeit der Sullaſchen Diktatur und enthält die zwei üblichen und ſattſam bekannten Liebesgeſchichten, ohne die eine opera seria nicht denkbar war. Auch Mozart hat bekanntlich in ſeiner Jugend, und zwar in Mailand dieſen Opernſtoff komponiert. Text und Kompoſition des Lucio Silla von Bach war in Mannheim jedenfalls aus demſelben Grunde gewählt worden, wie vorher der Cato und der Temiſtocle, nämlich wegen der Titelpartie, die Anton Raaff Gelegenheit zu glanzvollem Auftreten gab. Außer ihm wirkten im Silla mit: Dorothea Wendling (Giunia), Eliſabeth Wendling (Celia), Roncaglia (Cecilio), Zonca (Cinna) und Carnoli (Aufidio).

*) Über die Dichtung Metaſtaſios vgl. das S. 112 geſagte.

Ein drittes Werk des Londoner Bach wurde im Januar 1774 zum ersten Mal in Mannheim gegeben, es war der »Endimione«, als azione drammatico teatrale bezeichnet. Diese kleine Oper behandelt die bekannte Sage von Diana und Endymion und läßt außer diesen beiden Personen nur noch zwei weitere auftreten: Nice und Amor. Die Mannheimer Besetzung ist unbekannt. Die einaktige Pastoraloper »Amor vincitore« von Bach, die sich zwischen der Nymphe Dalisa und dem Jäger Alcidoro abspielt, kam im August 1774 in Schwetzingen zum ersten Mal zur Aufführung und wurde ebenso wie der Endimione einigemale wiederholt.

Damit haben wir uns der letzten Zeit der opera seria in Mannheim genähert. Ihre Position war hier bereits so stark erschüttert, daß 1774 eine komische Parodie auf ihre Schwächen und Lächerlichkeiten an Stelle der hergebrachten Galaoper zur Namensfeier des Kurfürsten, der sich zu einer Reise nach Italien rüstete, treten konnte. Es war Antonio Salieris heroisch-komische Oper »La secchia rapita« (Der geraubte Eimer). In der Anlage wie in der Detailausführung sind darin die Allüren der großen Oper nachgeahmt. Der Textdichter (Boccherini) fand seinen Stoff bei Alessandro Tassoni, der unter dem gleichen Titel die Heldenepen Homers und Arioſts parodierte. Die Städte Modena und Bologna liegen in heftigem Kampf mit einander, es ist die blutige Zeit der Guelfen und Ghibellinen. Ein von Manfred, dem Feldherrn Modenas, aus der St. Felixstraße in Bologna geraubter Schöpfeimer bildet das Streitobjekt und den Mittelpunkt der Handlung, die mit den üblichen Liebesaffairen aufgeputzt ist. Manfred liebt die „Amazonin" Renoppia, die Tochter des Podestas von Modena, die zu gleicher Zeit auch von dem bolognesischen Gesandten Antibo geliebt wird; Gherarda, die Gemahlin des Grafen von Culagna, erweckt die Liebe Titas, eines anderen bolognesischen Gesandten, der Graf selbst ist seiner Gattin überdrüssig und sucht sie zu vergiften, um die von ihm geliebte Renoppia gewinnen zu können. Damit ist der Charakter dieser Oper wohl genügend gekennzeichnet; die erste Strophe einer Arie des Antibo (I. Akt) lautet in der deutschen Uebersetzung:

Ein eifriger Amant
Gleicht einem Kieselstein,
Den eine starke Hand
Wirft an des andern Bein.
Er muß, solang er fliegt
In seinem Lauf fortschießen,
So lange bis er liegt
Vor seines Zieles Füßen.

Während man der opera seria zu dieſer Zeit in Mannheim überdrüſſig wurde, blieb ſie in anderen muſikaliſchen Centren in voller Pflege. Es iſt übrigens nicht ausgeſchloſſen, daß die italieniſche oder italianiſierende große Oper auch in Mannheim unter Karl Theodor noch weiter kultiviert worden wäre, denn nach der Verlegung des Hoflagers in die bairiſche Reſidenz ſehen wir dort Opern der genannten Art noch viele Jahre auf dem Repertoire der Hofbühne. Was die opera seria in Mannheim aus ihrer Poſition verdrängte, war zunächſt die geſteigerte Pflege und Beliebtheit der opera buffa, daneben einige Verſuche des franzöſiſchen Singſpiels, auf der Mannheimer Bühne Fuß zu faſſen, ſchließlich aber und in entſcheidender Weiſe die nationale Tendenz der deutſchen Opern Schweitzers und Holzbauers. Wir behalten die letzteren einer ſpäteren Betrachtung vor und gehen zunächſt zur Geſchichte der Entwicklung der Buffooper am Mannheimer Hofe über.

4.

Die komiſche Oper.

Als der theatraliſche Humor ſich der Opernbühne bemächtigte, ſchuf er in kurzer Zeit eine ganz neue Gattung der Oper, die opera buffa. Auch dieſe fand in Italien ihre erſte Pflege, das lebensfrohe Neapel war ihre erſte Heimat, Scarlattis Schüler Niccolo Logroſcino in den Anfangsdezennien des achtzehnten Jahrhunderts einer ihrer erſten Förderer. Am Ende des vorausgegangenen Jahrhunderts hatte die luſtige Perſon wie im ernſten Drama, ſo auch in der opera seria ihren Platz; es war irgend ein närriſcher Sklave, der ſeine Späße losließ, der ſich mit einer alten Amme oder einer komiſchen Hofdame herumneckte und Hanswurſtpoſſen trieb. Dann wurde es Sitte, in die großen Opern an Stelle der Ballets komiſche Intermezzi einzulegen, regelmäßig nur für zwei ſingende Perſonen beſtimmt und meiſt auf zwei höchſtens auf drei Zwiſchenakte verteilt. Es währte nicht lange, und das Intermezzo löſte ſich los von der opera seria und entwickelte ſich als ſelbſtändiges Kunſtwerk weiter. Pergoleſe, der Komponiſt des berühmten »Stabat mater« und der »Serva padrona« ſchuf in dieſem Intermezzoſpiel das Vorbild für die weitere Ausgeſtaltuug. Durch die Erweiterung der Handlung, die Vermehrung der auftretenden Perſonen wurde aus dem Intermezzo die opera buffa, die nun bald in ſcharfen Konkurrenzkampf mit ihrer älteren Schweſter, der opera seria trat, der ſie fürs erſte noch nicht als ebenbürtig galt.

Bereits 1726 begegnen wir dem Intermezzo am Mannheimer Hofe und zwar, wie in einem früheren Abſchnitt ausgeführt wurde, in der Stegreifkomödie Li quattro Arlichini, wo drei Zwiſchenakte durch Intermezzi ausgefüllt waren.

Erſt unter Karl Theodor hören wir wieder von Intermezzoaufführungen in Mannheim. 1752 wurde zur Feier der Eröffnung des neuen Schwetzinger Schloßtheaters ein Intermezzoſpiel in zwei Akten aufgeführt: »Porsognacco«, das von einem ungenannten Verfaſſer nach dem Molièreſchen Luſtſpiel Monsieur de Pourceaugnac bearbeitet war. Auch der Komponiſt (vielleicht Pereni) iſt in dem Textbuch nicht genannt. Die beiden Rollen wurden durch Angehörige der kurfürſtlichen Hofmuſik wiedergegeben: Griletta — Carolina Sarſelli, Porſognacco — Giuſeppe Giardini (Baß). In demſelben Jahr wurde in Schwetzingen zur Feier des Beſuchs des bairiſchen Kurfürſten das Intermezzo »La serva padrona« (jedenfalls mit Pergoleſes Muſik) aufgeführt. Die Handlung der beiden Akte trägt das bei derartigen Stücken übliche Gepräge, doch ragt die Figur der luſtigen, ſchlauen Magd Serpina, die ihren launiſchen Herrn Uberto tyranniſiert, über das konventionelle Maß hinaus. Um Serpina zu entgehen, will Uberto heiraten, aber Serpina bringt es durch eine geſchickte Verkleidung — Vespone, der ſtumme Diener, wird dazu benutzt — dahin, daß ihr Herr ſie heiratet. Auch hierin und in dem 1754 in Schwetzingen aufgeführten »Intermezzo del Tracollo« ſcheinen die beiden Geſangsrollen mit einheimiſchen Kräften beſetzt geweſen zu ſein.

Anders verhält es ſich mit den folgenden Intermezzi, die von den italieniſchen Intermezziſten Carlo Cavaletti und Giacinta Baſſi aufgeführt wurden. Leider ſind die noch erhaltenen Textbücher, die zugleich auch die deutſche Überſetzung geben, undatiert, ſo daß eine genaue chronologiſche Fixierung nicht möglich iſt.

»La zingara scaltra ossia il medico sciocco« (die liſtige Zigeunerin oder der närriſche Arzt) kann als Beiſpiel für den ziemlich gleichförmigen Aufbau dieſer Stücke gelten. Die als Regel geltende Zweizahl der Geſangsrollen iſt auch hier beibehalten. Druſilla, eine junge, ſchöne Witwe ſpricht in ihrer Eröffnungsarie den Wunſch aus, ſich wieder zu verheiraten. Der Überſetzer drückt das aus: „Ich bitt um Gnad den Gott der Lieb, mich noch einmal zu paaren!“ Sie ſtellt ſich krank und lockt dadurch den angeblichen Dottore Strambone zu ſich, der kaum leſen kann und ſich in der Ausübung ſeiner Praxis auf ſeine „Praktikanten“ verläßt. Strambone iſt aber doch ſo geſcheit, um ihre Krankheit, die „Liebſucht“ zu durchſchauen, und weiſt ſie zurück, als ſie ihm ihre Liebe eingeſteht. Im zweiten Akt erſcheinen ſie beide verkleidet, Strambone als Edelmann, um Druſilla zu entgehen, Druſilla als Zigeunerin, um Strambone zu überliſten. Sie weisſagt ihm aus den Linien ſeiner Hand, daß er nur noch 5 oder 6 Monate zu leben

habe, wenn er sich nicht vor Sonnenuntergang vereheliche; wenn er aber nicht sofort eine gewisse Drusilla nehme, habe er nur noch 2 Stunden Lebensfrist, hernach fahre er geraden Wegs zum Teufel. Strambone zieht das kleinere dem größeren Übel vor und erklärt der Zigeunerin seine Liebe, die nach einigem absichtlichen Sprödethun darauf eingeht und sich dann als Drusilla zu erkennen giebt. Ein Duett schließt den zweiten ebenso wie vorher den ersten Akt in hergebrachter Weise ab.

Das Intermezzo »La giardiniera contessa« verzichtet auf jede dramatische Verwicklung, es stellt einfach dar, wie der in seiner Verliebtheit komische Graf Badolocco die hübsche, lustige Blumenhändlerin Dorina zu seiner Gattin macht. Die beiden Rollen wurden von Signora Giacinta Bassi und Signor Carlo Cavaletti dargestellt. Der vorkommende Diener Volpone ist eine stumme Person. Auch im »Poeta ridicolo« spielt der Liebhaber eine komische Rolle. Es ist der Poet Babione, der zuerst, natürlich verkleidet, seine Geliebte Rosmina zu gewinnen versucht, dann aber von ihr, ebenfalls wieder in Verkleidung, überlistet und schließlich doch zum Ehemann genommen wird. Etwas origineller wirkt ein viertes: »L'impresario dell'isole Canarie ossia la cantatrice superba«, das wohl identisch ist mit dem Intermezzo »l'impresario delle Canarie« von Martini. Nibbio, der Impresario, engagiert die stolze Primadonna Dorina für sein kanarisches Theater, was Gelegenheit zu gegenseitigen Arien giebt. Er singt ihr eine Arie eigener Komposition vor, sie singt u. a. eine Scene aus Antonius und Cleopatra. Dorina äußert Bedenken gegen das Auftreten in einem fremden Lande, wo kein Mensch sie verstehe, und wo sie keinen Menschen verstehe. Aber Nibbio beruhigt sie: sie solle keine Sorge haben, den Text der Oper brauche niemand zu verstehen, sie solle nur gut singen, alles übrige habe nichts zu sagen. Er bewundert ihren Triller und ihre Koloratur, vergleicht ihre Stimme mit einem silbernen Glöckchen und macht ihr wegen der wunderbaren Geschwindigkeit, mit der sie die Noten hundertweise verschlinge (!), ein besonderes Kompliment.

Auch einige als Vorspiele zur Komödie aufgeführte Festspiele (davon eines zum Namenstag Karl Theodors, ein anderes zum Namenstag der Kurfürstin Elisabeth Augusta) haben sich erhalten. Sie sind mythologisch-panegyrischen Inhalts und tragen die Widmungen der »comici italiani«, als deren »capi« Domenico Bassi und Gervasio Sillani unterzeichnen.

Noch im Mai 1771 und 1773 sind Intermezzovorstellungen in Schwetzingen nachweisbar. Zur Aufführung kam damals »Il filosofo

convinto in amore« in drei Akten. Lesbina und Anſelmo ſind die beiden Rollen, deren Darſteller im Textbuch leider nicht genannt ſind. Damals war die aus dem Intermezzo hervorgewachſene opera buffa bereits zur vollen Gleichberechtigung mit der opera seria gelangt.

Die opera buffa war die unvermeidliche Reaktion gegen die ins Maßloſe geſteigerte Pracht der großen italieniſchen Oper, gegen ihr unnatürliches Pathos und ihre in Konventionalitäten erſtarrten Formen. Das Geſangsvirtuoſentum der Kaſtraten und Primadonnen hatte die opera seria zur Konzertoper gemacht, in der das Intereſſe am dramatiſchen Gehalt faſt vollſtändig abſorbiert wurde vom Intereſſe an den geſangstechniſchen Kunſtſtücken. Es gab in dieſem Sinne nur Soliſten in der opera seria, von einem Enſemble war nicht die Rede. Der Buffooper blieb es vorbehalten, hierin eine Wendung und Weiterentwicklung herbeizuführen. Man beſchränkte ſich nicht mehr auf Aneinanderreihung von Arien, die hie und da von einem Duett, Terzett oder einem kleinen Chorſatz abgelöſt wurden: das Enſembleſtück, das groß angelegte Finale, das dann erſt Mozart zu höherer Bedeutung brachte, wurde in die Opernlitteratur eingeführt. Niccolo Piccini war einer der erſten, der dieſer bedeutſamen Entwicklung Vorſchub leiſtete, der in ſeinen komiſchen Opern die wichtigſten Scenen in planvoll aufgebauten Finales zuſammenfaßte.

Auch in ſtofflicher Hinſicht erwuchs der Opernbühne aus der Buffooper ein reicher und vielſeitiger Gewinn. Man begann ſich in der Welt der Sagenhelden und verkleideten Prinzeſſinnen, der edelmuttriefenden Könige und der rachebrütenden Verſchwörer allmählich zu langweilen, man verließ die Paläſte der perſiſchen und römiſchen Herrſcher, die Schlachtfelder der Helden des Altertums und betrat die lebensfrohen Edelſitze, die zierlichen Gärten der Zeitgenoſſen. Das Bürgerhaus und die Bauernſtube öffneten ſich, man fand eine Fülle neuer Motive, neuer Charaktere, die ſich überall im alltäglichen Leben der Gegenwart darboten. Der lebensluſtige Graf, der mit der Kammerzofe tändelt, die kokette Baronin, die den Schwarm ihrer Verehrer zum Beſten hält, der polternde Geizhals, der ſeine hübſche Tochter vergebens den Augen der Welt zu entziehen ſucht, der alte, reiche Geck, der einen armen Burſchen um ſeine angebetete Herzallerliebſte zu bringen droht, der luſtige Bediente, der das ganze Haus ſeines Herrn auf den Kopf ſtellt, die niedliche Kammerkatze, die ſich als Gräfin aufſpielt — luſtige Verwicklungen überall, heitere Situationen, hie und da mit etwas Romantik verſetzt: ein armes Gärtnermädchen, das ſich als Tochter eines vornehmen Hauſes und als reiche Erbin entpuppt, ein durch böſes Geſchick

getrenntes junges Paar, das ſich auf öder Inſel wieder zuſammenfindet, und hunderte von anderen Motiven — das alles gab jetzt der Opernbühne neues Leben. Die Kaſtraten hatten in dieſer neuen Welt der opera buffa keinen Platz mehr, oder ſie wurden doch wenigſtens immer mehr daraus verdrängt. Der Tenor übernahm ihre Liebhaberrolle. Der komiſche Baß, der Baßbuffo, trat in den Vordergrund und erlangte eine Wichtigkeit, wie ſie der ſeriöſe Baß in der alten italieniſchen Oper nie gehabt hat.

Der Übergang von der Haupt- und Staatsaktion zum bürgerlichen Luſtſpiel, der ſich ſchon früher in der dramatiſchen Litteratur vollzogen hatte, machte ſich alſo auch in der Oper geltend. Die Oper, die bisher faſt ausſchließlich zur Verſchönerung der Hoffeſtlichkeiten gedient hatte, wurde volkstümlicher, als ihre neuen Stoffe es waren. Damit hing zuſammen, daß ſie nicht mehr ausſchließlich von den Höfen gepflegt wurde, ſondern daß ſie auch zum Privatunternehmen wurde, am erſten in Italien, ihrer Geburtsſtätte.

Die Höfe verſchloſſen ſich den Wandlungen des Operngeſchmackes nicht, und ſo hielt die Buffooper auch am kunſtſinnigen Hofe zu Mannheim, der in ſeinen muſikaliſchen Beſtrebungen nie einſeitig und exkluſiv wurde, frühzeitig ihren Einzug.

Im Jahre 1754 wurde in Mannheim ein kurzer Einakter »Le jaloux corrigé« (als opéra bouffon bezeichnet) aufgeführt, worin zehn Arien aus der Serva padrona, dem Giocatore und dem Maestro di musica[1] benutzt (zum Teil wohl auch parodiert) waren. Die Handlung iſt ſehr einfach. Mad. Orgon heilt ihren Gatten mit Hilfe ihrer verkleideten Magd von ſeiner übertriebenen Eiferſucht. Dies Werk ſtellt gewiſſermaßen den Übergang vom Intermezzo zur komiſchen Oper dar. Es fällt zugleich in eine Art von Übergangsſtadium, in dem die wachſende Vorliebe für das komiſche Element auf der Opernbühne auch durch die Aufführung von Werken, denen man die Bezeichnung »opera serioridicola« beilegte, hervortrat. Holzbauers »Don Chisciotte«, der 1755 aufgeführt wurde, trägt dieſe Bezeichnung, und auch die favola pastorale »Il figlio delle selve«, die Oper mit der ſich Holzbauer 1753 in Mannheim einführte, gehört in dieſe Gattung. Beide ſind noch ebenſo wenig wie Holzbauers »Cinesi« (aufgeführt 1756) in die Klaſſe der eigentlichen Buffoopern zu zählen.

Dagegen iſt dies der Fall bei der Oper »Il filosofo di campagna«, die 1756 zum erſten Mal in Mannheim in Scene ging. Das Textbuch nennt die Autoren ebenſowenig wie die Darſteller, nur dem Dekorationsmaler Stefan Schenk iſt die Ehre der Namens-

nennung angethan. Doch darf wohl als sehr wahrscheinlich angenommen werden, daß es sich um die Komposition Baldassare Galuppis handelt, die 1754 in Venedig zum erstenmal auf der Bühne erschien und auch 1771 in Mannheim wiederholt zur Aufführung kam. Galuppi war einer der ersten Komponisten aus der venetianischen Schule, der die komische Oper erfolgreich neben den Neapolitanern pflegte, Burney rühmt seinen Reichtum an neuen, feurigen und feinen Gedanken und findet, daß er ein guter Kontrapunktist und Freund guter Poesie ist.[1] Das Personenverzeichnis seines filosofo di campagna unterscheidet parti serie (seriöse Partien) und parti buffe (komische Partien).

Der Philosoph vom Lande ist ein reicher Bauer, dessen Weltweisheit darin besteht, daß er auf ein Edelfräulein verzichtet, mit der ihn deren Vater verheiraten will, und sich mit der lustigen Kammerzofe Lesbina begnügt. Eugenia, das Edelfräulein, und Rinaldo, ihr Liebhaber, die Vertreter der parti serie, werden ein Paar mit Hülfe Lesbinas, die in geschickter Weise ein lustiges Intriguenspiel anzettelt. Eugenias Vater Don Tritemio heiratet schließlich, um, wie er sagt, die andern zu ärgern und sich zu amüsieren, des „Philosophen" Base, die hübsche, kleine Bäuerin Lena. Die Komik kommt fortwährend zu ihrem Rechte, und wenn diese dreiaktige Oper nicht zu sehr in die Länge gezogen wäre, würden ihre nicht üblen Verwicklungen noch erheblich besser wirken.

Im folgenden Jahr 1757 erschien wieder eine italienische Buffooper auf der Mannheimer Bühne »Le nozze« von Baldassare Galuppi, Text von Pollisseno Fegeio (1764 auch am Wiener Hof aufgeführt). Diese Oper hat ein sehr hübsches Libretto, das sich mit einigen Verkürzungen und Änderungen noch heute brauchen ließe. Dorina, die Kammerzofe soll verheiratet werden. Der Graf, der sie in seiner Nähe haben möchte, will sie seinem Kammerdiener Titta geben, die Gräfin wünscht Dorinens Verheiratung mit dem Gärtner Mingone. Graf und Gräfin beharren auf ihrem Willen, es kommt zu heftigen ehelichen Zwistigkeiten. Masotto, der Fattore (Verwalter, Haushofmeister) ist bei dieser Rivalität Tittas und Mingones der tertius gaudens, er giebt jedem scheinbar Recht, hört alle ruhig an und versichert sich mittlerweile der Liebe Dorinens, die er dann endlich auch heimführt. Dorinens Verheiratung mit dem unbeteiligten Dritten erscheint dem gräflichen Paar als einziger Ausweg aus den ehelichen Zerwürfnissen, die nach vorübergehender Beilegung aufs neue ausgebrochen sind, und so geben Graf und Gräfin, von denen also keiner seinen Kopf durchgesetzt hat, die Einwilligung zu dieser Heirat.

Auch die Muſik iſt, wie wir nach der in der Muſikbibliothek des Hoftheaters erhaltenen Partitur beurteilen können, hübſch und anſprechend, ohne aber auf höhere Bedeutung Anſpruch machen zu können. Es iſt leichte, flüſſige Unterhaltungsmuſik, die den übermütigen Luſtſpielſituationen des Stückes namentlich in dem Finale des erſten und dem des zweiten Akts gerecht wird. Auch in den Arien des Maſotto (Bariton) und der Dorina, ſowie des Titta, Mingone (beide Tenor) und der Livietta finden ſich manche humoriſtiſche Züge. Die Rollen des Grafen (Sopran) und der Gräfin ſind mehr repräſentativ aufgefaßt. Außer zwei kurzen Streitduetten am Anfang des erſten und des dritten Aktes ſind ihnen Arien von mehr konzertmäßigem Charakter mit viel Koloraturenbeiwerk zugewieſen. Im dritten Akt findet ſich ein wirkſames Liebesduett zwiſchen Dorina, der luſtigen Kammerzofe, und Maſotto, dem verſchlagenen Fattore. Dieſen Akt beſchließt ein kurzer dreiſtimmiger Chor, an dem ſich alle außer dem Grafen und der Gräfin beteiligen. Die zur Handlung gehörige Ballmuſik fehlt in der Partitur. Dem Seccorecitativ iſt großer Spielraum gegeben, denn es hatte auch in der komiſchen Oper die Aufgabe, den Dialog wiederzugeben und die Solo- wie Enſemblenummern zu verbinden. Bei der deutſchen Bearbeitung italieniſcher Buffoopern blieben die Seccorecitative gewöhnlich weg, und man ſetzte an ihre Stelle den geſprochenen Proſadialog.

Durch die genannte Partitur iſt die Autorſchaft Galuppis und Fegeios belegt; das Textbuch nennt die Autoren nicht. Auch Sarti hat dieſen Text in etwas veränderter Faſſung komponiert, ſeine dreiaktige Oper führt den Titel: »Fra i due litiganti il terzo gode« oder in der deutſchen Bearbeitung: „Im Trüben iſt gut fiſchen“ oder „Wer das Glück hat, führt die Braut heim“. Das Sartiſche Werk zeichnet ſich durch ſehr vornehmes melodiſches Gepräge und namentlich durch ſeine geſchickt aufgebauten Enſemblenummern aus.

Im Jahre 1758 lernte man in Mannheim das zweiaktige Werk Franz Xaver Garzias »La pupilla farsetta« kennen, das nur für drei ſingende Perſonen: einen Vormund und ein Liebespaar komponiert iſt.

Im Jahre 1759 begegnet uns völlig epiſodenhaft und auffällig früh ein Gluckſches Werk in der kurpfälziſchen Hofoper, und zwar ſein als opera comique bezeichnetes Singſpiel »Cythère assiégée«, das nicht zu ſeinen bedeutenderen Werken zählt und auch ſpäter als Balletoper in bedeutend erweiterter Geſtalt 1775 bei der Aufführung in Paris keine große Wirkung hatte.

Erſt ſeit ungefähr 1769 gelangte die Buffooper zu intenſiverer Pflege in Mannheim. Die beliebteſten und bekannteſten Kompoſitionen dieſer Gattung erſchienen nun auf dem Repertoire der Mannheimer Hofopernbühne. So im Jahr 1769 zur Feier des kurfürſtlichen Namenstags Piccinis berühmtes Werk »La buona figliuola«, das einige Jahre vorher in Rom ſeine erſten Aufführungen erlebt hatte. Es iſt die auch in den Romanen und Komödien dieſer Zeit oft wiederkehrende Geſchichte von dem Findelkind vornehmer Abſtammung, das in ärmlichen Verhältniſſen aufwächſt und die Liebe eines adeligen Herrn gewinnt, mit dem das zu einer Schönheit erſten Ranges herangeblühte Mädchen nach Aufklärung ſeiner Herkunft einen glücklichen Ehebund ſchließt. Die Heldin heißt in der Piccinischen Oper Cecchina; Auguſta Wendling ſtellte bei der Mannheimer Aufführung dieſe dankbare lyriſche Rolle dar.

Die Partitur dieſes Werkes,[1] das auch in deutſcher Bearbeitung unter dem Titel „das gute Mädchen" (mit Proſadialog ſtatt der Seccorecitative) lange noch beliebt war, läßt uns ſeinen Erfolg begreiflich finden. Sie enthält mannigfache Schönheiten und wirkſame komiſche Einfälle; ſie iſt in den Hauptnummern voll melodiſcher Friſche und Lebendigkeit. Die ariſtokratiſchen Perſonen ſind in ihren Geſangspartien mit Verzierungen reicher bedacht als die gewöhnlichen Sterblichen. Zwei komiſche Arien des Dragoners Tagliaferri (Baßbuffo), der ausgeſchickt iſt, um das Geheimnis von Cecchinas Geburt zu lüften, verdienen beſondere Hervorhebung; in einigen Duetten, beſonders aber in den beiden am Schluß des erſten und des zweiten Aktes ſtehenden Quintetten bewährt Piccini ſeine Meiſterſchaft im Aufbau und in der klaren Gliederung von Enſembleſtücken, in denen er, vom Libretto unterſtützt, allen beteiligten Perſonen Gelegenheit zu charakteriſtiſchem Hervortreten giebt und ſie dann zu wirkungsvollem Zuſammengehen vereinigt.

Ebenſo großer Beliebtheit erfreute ſich das Sacchiniſche Werk »L'isola d'amore«, das in Mannheim 1769 zuerſt und noch bis 1775 gegeben wurde. Die beiden Liebespaare dieſer zweiaktigen Oper waren mit Dorothea und Eliſabeth Wendling, dem Sopraniſten Giorgetti und dem Baſſiſten Jonca vortrefflich beſetzt. Noch lange hielt ſich dieſes Werk als deutſches Singſpiel bearbeitet (die Inſel der Liebe, die Kolonie u. ä.) auf den deutſchen Bühnen.

Obwohl die Buffooper nach dem Obengeſagten viel dazu beitrug, daß die Unnatürlichkeiten der opera seria verſchwanden, ſo ließen ſich dieſe, worunter die Darſtellung der Liebhaberpartien durch Kaſtraten

zu rechnen ist, doch nicht mit einem Schlage beseitigen. In der Galuppischen Buffooper »L'amante di tutte«, die im Carneval 1769/70 über die Mannheimer Hofbühne ging, wurde der Conte Eugenio, der Liebhaber von allen, von einem Kastraten dargestellt. Kokette Frauenzimmer und galante Kavaliere sind die handelnden Personen dieser komischen Oper, der man heute wenig Geschmack mehr abgewinnen könnte. Der alte Don Orazio entdeckt die Treulosigkeit seiner jungen Frau, verzeiht ihr aber auf Bitten aller, und die Oper schließt mit den tröstenden Worten: „Was geschehn ist, ist geschehn, wir wollen dran nicht mehr gedenken."

Zum Namenstag der Kurfürstin (19. Nov.) 1771 erschien eine neue komische Oper von Piccini »Gli stravaganti«, die sich großer Beliebtheit erfreute. Dies zweiaktige Werk enthält nur vier Gesangspartien, zwei männliche (für Sopran und Baß) und zwei weibliche; es tritt darin auf ein livorneſischer Edelmann (Silvio Giorgetti), ein Schiffskapitän (Giuseppe Giardini), eine Sklavin (Dorothea Wendling) und eine Kaffewirtin (Maddalena Allegranti, eine damals neu engagierte Sängerin).

Die Handlung ist ein fortgesetztes Wechselspiel von Liebe und Eifersucht zwischen diesen vier Personen, wobei sich namentlich die beiden Liebhaber durch die exaltierte Komik ihrer Gefühle hervorthun — daher der Titel „die Ausschweifenden", der also von den Gefühlsextravaganzen zu verstehen ist. Schließlich erfolgt eine sehr plump herbeigeführte Wiedererkennungsscene: Arminda, die Sklavin, entpuppt sich als die verlorene Schwester ihres Herrn, des Kapitäns, und kann nun unangefochten den Edelmann Lelio heiraten, während Asdrubale, der Kapitän, sich für die Kaffewirtin Nerina, die bisherige Geliebte des Lelio, entscheidet.

Die Picciniſche Musik vermochte diesem krausen Libretto Wert und Interesse zu verleihen. Die kleine Oper wurde noch 1772 und 73 öfters aufgeführt. Von der Beliebtheit dieser Picciniſchen Oper zeugt die Thatsache, daß 1773 in Mannheim eine gestochene Partitur derselben erschien (gestochen von Michel Götz, Exemplar in der Musikbibliothek des Hoftheaters) unter dem Titel «L'esclave ou le marin généreux, Intermède en un acte.*) Es war nicht etwa nur eine französische Übersetzung der Stravaganti, sondern eine Neubearbeitung mit der Tendenz, den Text von seinen Mängeln zu reinigen und ihn zu vereinfachen. Das Ganze ist in einen, allerdings ziemlich langen Akt zusammengezogen, die vier Personen sind geblieben, jedoch mit

*) Danach 1781 im Mannheimer Nationaltheater dreimal deutsch aufgeführt.

veränderten Namen, ihre verrückten Extravaganzen sind beseitigt, so daß der alte Titel keine Berechtigung mehr hatte und dem neuen Platz machen mußte. Die Rolle des Celio ist für Tenor umgeschrieben. Das Libretto ist auf diese Weise viel brauchbarer geworden, was wegen der wertvollen Musik mit ihren hübschen, lustigen, zum Teil auch lyrisch empfindungsvollen Melodien, ihren wirkungsvollen Arien und einigen geschickt aufgebauten Ensemblenummern (ein Introduktionsquartett, ein Duett zwischen dem Kapitän und der Wirtin, ein Duett zwischen Celio und der Sklavin und das Finale-Quartett) eine dankenswerte Arbeit war. Die Partien des Celio und der Sklavin sind mehr im lyrischen Stil und ernster gehalten als die hauptsächlich auf komische Wirkung berechneten Partien der Wirtin und des Kapitäns. In einer Vorrede zu der französischen Partiturausgabe weist der ungenannte Bearbeiter mit scharfer Satire auf die Schwächen des italienischen Originallibrettos, wie überhaupt der italienischen Texte hin und bemängelt ihre zusammenhangloſe Handlung, ihre schlecht erfundenen und schlecht dialogisierten Scenen, den häufigen unmotivierten Scenenwechsel u. a. m. Eine deutsche Bearbeitung, die Schwan 1773 herausgab, hielt sich vollständig frei von dem Text der Stravaganti und schloß sich mehr an die französische Bearbeitung an, als deren Verfasser in der Vorrede ein geschickter Mannheimer Theatraldichter genannt wird.

Das Jahr 1772 brachte dem Mannheimer Repertoire der komischen Opern bemerkenswerten Zuwachs. In Schwetzingen, wo sich das kleine Schloßtheater besonders gut für die Darstellung derartiger Werke eignete, kamen im Sommer 1772 innerhalb weniger Wochen zwei neue Opern auf die Bühne. Im Mai: Florian Gasmans, des kaiserlichen Kapellmeisters, »L'amore artigiano« (Die Liebe unter Handwerksleuten) und im Juli: Antonio Sacchinis »La contadina in corte« (Die Bäuerin bei Hofe). In beiden Werken trat eine junge, vielversprechende Sängerin auf, die bald zu den berühmtesten Sternen der Mannheimer Hofoper zählte, Franziska Danzi. Burney, der englische Musikschriftsteller, der einer Aufführung der »Contadina in corte« am 9. August 1772 in Schwetzingen anwohnte, hebt die Leistung der Danzi, die als Sandrina eine ihr überaus zusagende Rolle hatte, weit über die der übrigen Mitwirkenden heraus. Sacchinis Musik fand seinen Beifall wegen ihrer Klarheit, ihrer Anmut und ihrer edlen Einfalt, die er als charakteristische Merkmale der Sacchinischen Komposition bezeichnet.[1] Zu dieser Oper wurde die große Balletpantomime »La foire du village hessoise« gegeben, die Burneys vollste Bewunderung erweckte.

Eine Durchſicht der Partitur beſtätigt im allgemeinen Burneys günſtiges Urteil; nur darf man nichts Hervorragendes darin ſuchen. Es iſt friſche, hübſche Unterhaltungsmuſik, aber nicht mehr. Unter den guten Einfällen der Kompoſition ſei die Fächerarie des Barons im zweiten Akt hervorgehoben, worin der Baron ſeiner geliebten Sandrina Unterricht in der Fächerbenutzung giebt. Melodie und Begleitung machen hier gewiſſermaßen die verſchiedenartigen Bewegungen des Fächers mit. Es ſind nur vier handelnde Perſonen: der Baron, der ſich in Sandrina, die ſchöne Bäuerin, verliebt und ſie in die Reſidenz bringt, Sandrina, die ihm halb aus Neugier, halb aus Eitelkeit folgt und ſchließlich ſeine Hand erhält, Tancia, eine Freundin Sandrinas, und Berto, der Liebhaber Sandrinas, der ſich aber ſchließlich mit Tancia begnügt. Der Schwerpunkt der Sacchiniſchen Muſik liegt in den Arien, die beiden Enſemble-Finales (Quartette) ſind lange nicht ſo frei und ſicher durchgeführt wie etwa bei Piccini. Auch vom Recitativo obligato iſt Gebrauch gemacht, z. B. in einer höchſt überflüſſigen chargierten Scene des vor Liebe und Angſt halb wahnſinnig gewordenen Berto. Der Stoff dieſer Oper war ſehr beliebt, das Motiv des unſchuldigen, naiven Bauernkinds, das aus der reinen Luft ſeines Naturdaſeins in die ſchwüle Treibhausatmoſphäre der vornehmen Welt verſetzt wird, entſprach ganz beſonders dem Geſchmack des Rouſſeauſchen Zeitalters. Auch in deutſcher Bearbeitung war dieſe Sacchiniſche Oper beliebt. Chr. Fr. Weiße hatte denſelben Stoff in einer etwas anderen Faſſung aufgegriffen und im Anſchluß an die Favartſche »Ninette à la cour« ein dreiaktiges Operntibretto „Lottchen am Hofe" geſchaffen, das von Hiller Ende der ſechziger Jahre in Muſik geſetzt wurde und ſich eines großen Erfolges erfreute. In Sacchinis Oper findet ſich die contadina in die neuen Verhältniſſe und reicht ihrem vornehmen Liebhaber die Hand zum Ehebunde, in Weißes Oper entflieht das Bauernmädchen der verlockenden Pracht des Hoflebens und kehrt mit ihrem Gürge, ihrem lieben, dummen Bauernjungen, ins Heimatdörfchen zurück. Für einen derartigen poetiſch berechtigteren Ausgang fehlte der italieniſchen Buffooper das Verſtändnis. Er entſprach dem ehrlichen deutſchen Empfinden.

Die Buffooper wuchs an Anſehen am Mannheimer Hofe. Zu den Namensfeſt-Feierlichkeiten im November des Jahres 1772 erſchien einem neueren Gebrauche entſprechend außer der ſeriöſen Galaoper (in dem genannten Jahre: Temiſtocle) noch eine opera buffa und zwar Piccinis »Le finte gemelle« (die vermeintlichen Zwillinge). Giorgetti ſang die Sopranpartie des Belfiore, Jonca die Baßpartie

des Monſieur Maresciał, Dorothea Wendling die Iſabella, Franziska Danzi die Olivetta. Ein großes Ballet »La fête printannière« half den Abend ausfüllen. Die Hauptrolle in der Picciniſchen Oper war die der Mad. Wendling, die als Iſabella die beiden vornehmen Herren, den Marſchall und Belfiore, am Gängelbande führt und zum Narren hält. Um beide zu kirren, ſtellt ſie ſich dem einen als junges, unerfahrenes Mädchen, dem andern als heiratsluſtige Witwe vor und giebt die »zitella« und die »vedova« als Zwillinge aus, wodurch allerlei luſtige Situationen herbeigeführt werden, die ſchließlich dadurch ihr Ende finden, daß ſie ſich für Belfiore entſcheidet, während der Marſchall mit der Hand ihres Kammermädchens Olivetta vorlieb nimmt.

Unter den Buffokomponiſten, die in Mannheim aufgeführt wurden, durfte Antonio Salieri, der talentvollſten einer, nicht fehlen. Seine dreiaktige komiſche Oper »La fiera di Venezia« (der Jahrmarkt von Venedig), die er 1772 für den Wiener Hof ſchrieb, erſchien noch im November desſelben Jahres am Mannheimer Hof und erlebte hier zahlreiche Wiederholungen. Dies luſtige Maskenſpiel, das die Liebeleien des mit Calloandra verlobten Marquis Oſtrogoto und der hübſchen Falſirena behandelt, war wegen ſeines unterhaltenden Inhalts und ſeiner liebenswürdigen Muſik eine Favoritoper jener Zeit. Noch 1786 wurde ſie in München gegeben.

Im Jahre 1772 befindet ſich die kurfürſtliche Hofoper auf einem Höhepunkte ihrer Leiſtungsfähigkeit. Von großen Opern wurde Piccinis Cato wiederholt und Bachs Themiſtokles neu gegeben, Holzbauers »figlio delle selve« wurde neu einſtudiert, die beliebten Buffoopern »gli stravaganti«, »il filosofo di campagna« und »l'isola d'amore« hielten ſich auf dem Repertoire, »l'amore artigiano«, »la contadina in corte« und »le finte gemelle« kamen neu hinzu.

Das folgende Jahr zehrte noch zum großen Teil von dieſen Opern, zu denen ſich folgende neue geſellten: »L'isola d'Alcina« von Giuſeppe Gazzaniga (im Mai 1773 zur Eröffnung der Schwetzinger Saiſon, »il giuoco di picchetto« Divertimento per musica von einem nicht genannten Komponiſten (Guglielmi?) (ebenfalls noch im Mai 1773) »l'assemblea« von Guglielmi (im Juli 1773), und ſchließlich in den Novembertagen noch: »L'incognita perseguitata« von Pasquale Anfoſſi, ein komiſcher Dreiakter, der in demſelben Jahr auch in Rom zum erſtenmal aufgeführt wurde und daſelbſt außerordentlichen Erfolg hatte.

Die Jahre 1774 und 1775 brachten Wiederholungen der ebengenannten und einiger älterer Buffoopern, wie l'isola d'amore, la

fiera di Venezia, amore artigiano, la contadina in corte. Erſt 1776 erſchien wieder ein neues Werk auf dem Gebiet der italieniſchen Buffooper: »Il finto spettro« von Paeſiello in einer von Verazi beſorgten Textbearbeitung, wozu »La Frascatana« und »Le due contesse« benutzt ſind. Dieſe Oper, die mit Jonca (Commendatore), der Danzi (Conſtanza), der Straßer (Leonora), Hartig (Gonzalo) und Fiſcher (Diego) beſetzt war, kam nur ein einzigesmal in Mannheim zur Aufführung, nämlich am 26. November 1776. Dieſe Aufführung war die letzte italieniſche Opernvorſtellung in dem kurfürſtlichen Opernhauſe.

In demſelben Jahre erſchienen intereſſante Anſätze des franzöſiſchen Singſpiels in Mannheim, das dann nach der Verlegung der Hofoper nach München in Mannheim vom deutſchen Theater in deutſchen Bearbeitungen weiter gepflegt wurde, wie es ſchon vorher von den Truppen der Schauſpieldirektoren Sebaſtiani und Marchand in Mannheim (namentlich auch durch die Überſetzer- und Verlegerthätigkeit des Buchhändlers Schwan) bekannt geworden war. Die Hofoper brachte 1776 zwei Werke Gretrys zur Aufführung, im Januar und bis in den Sommer hinein in Mannheim und Schwetzingen öfters wiederholt „Zemire und Azor" und im Juli in Schwetzingen »La Rosière«. Es iſt intereſſant zu verfolgen, wie der italieniſche Einfluß ſich ſogar auf dieſe Werke erſtreckte. Man wollte ſie nicht im franzöſiſchen Originaltext aufführen; was lag näher als eine deutſche Bearbeitung! Aber trotz aller deutſchtümelnden Tendenzen am Mannheimer Hofe erhielt der Hofpoet Verazi den Auftrag, beide Werke ins Italieniſche zu überſetzen, und italieniſch wurden ſie aufgeführt; La Rosière de Salenci (franz. Text von Masson de Pézay, in Paris zum erſten Mal 1774) erhielt dabei den Titel »La festa della rosa«. Sie waren, wie wir den italieniſchen Textbüchern entnehmen, folgendermaßen beſetzt: Zemire und Azor: Azor—Roncaglia, Zemira—Franziska Danzi, Fatima—Barbara Straßer, Lesbia—Katharina Heroux, Ali—Hartig. La festa della rosa: Lauretta—Franziska Danzi, Tognino—Hartig, Berto—Jonca, Podeſta—Fiſcher, Signor—Giorgetti, Nina—Barbara Straßer, Lucilla—Katharina Heroux, Nardo—Carnoli.

Da Zemire und Azor das bedeutendere Werk iſt, ſo beſchränken wir uns hier auf eine kurze Beſprechung dieſer einen Oper, und erwähnen von der andern nur, daß ſie anknüpft an einen alten Volksgebrauch, wonach in dem Dorfe Salenci der Herr des Dorfes alljährlich am Roſenfeſte unter den Mädchen des Dorfes die tugendſamſte und ſittenreinſte durch Verleihung einer Roſe auszeichnet. „Zemire

und Azor“ dagegen führt in den Orient. Der von Marmontel herrührende Text ist geschickt gemacht; er enthält sympathische und für damalige Ansprüche nicht uninteressante Charaktere. Seit ihrer ersten Aufführung in Paris im November 1771 erfreute sich diese vieraktige Zauberoper einer weit über die Grenzen ihres Heimatlandes hinausgehenden Beliebtheit; noch zur Zeit Dalbergs war Zemire und Azor (in deutscher Bearbeitung) ein oft und gern gesehenes Repertoirestück der Mannheimer Bühne. Die Hauptrollen sind dankbar und gefällig geschrieben, das Ganze ist in der leicht ansprechenden und empfindungsvoll melodischen Art Gretryscher Komposition gehalten, läßt zwar hinsichtlich des Textes wie der musikalischen Behandlung die Tiefe vermissen, die uns doch hin und wieder eines dieser älteren Werke wertvoll machen kann, zeichnet sich aber durch das Fehlen jener Überladung mit Koloraturen, hohlem Pathos und langweiligen Seccorecitativen aus, die uns die große italienische Oper ungenießbar machen muß. Die Arien und Ensemblestücke in dieser Oper sind in knapper Form gehalten, sie betonen nach Art dieser französischen Singspiele das liedmäßige Element, sind aber in ihrem Stimmungsgehalt und ihrem orchestralen Colorit, das sich in ziemlich bescheidenen Grenzen hält, nicht sehr verschieden von einander. Die Partie des Sklaven Ali (Tenor) ist komisch gefärbt und hebt sich infolgedessen von den übrigen Rollen, die mehr sentimentalromantisches Gepräge tragen, wirkungsvoll ab. Azor (Tenor) ist ein verzauberter König, der erst dann wieder von seiner schrecklichen Zaubergestalt befreit wird, wenn er die Liebe eines Mädchens zu gewinnen weiß, das sich durch sein abstoßendes Äußere nicht abschrecken läßt, ihn zu lieben. Seine Retterin wird Zemire, die Tochter des persischen Kaufmanns Sander, der während eines Gewitters (das am Schluß der Ouvertüre musikalisch geschildert wird) im Palaste Azors Aufnahme gefunden hat und hier wegen einer abgepflückten Rose Strafe finden soll. Zemire will sich für ihren Vater opfern und begiebt sich zu Azor, dessen treues, gutes Herz sie zu Mitleid und zu Liebe rührt. Mit dem Glück Azors und Zemirens wird auch das Glück Sanders und seiner beiden anderen Töchter Fatime und Lesbia begründet. Die Danzi hatte als Zemire besonders zwei dankbare und schöne Nummern in ihrer Rolle, die jedenfalls ihre Haupttreffer waren: eine Arie: »La favette avec ses petits«, mit der sie im dritten Akt Azor entzückt, und ihre mit Echoeffekten ausgestattete Arie im letzten Akt, als sie ihren Azor sucht: »Azor, Azor!« Beide Arien sind mit sparsam verwendeter Koloratur versehen. Auch ihr kleines Lied im zweiten Akt »Rose chérie« verdient Erwähnung.

Schon in dieſem Werke ſind Anſätze zu einer neuen, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfolgten Weiterentwicklung der Oper enthalten. Ein frei erfundener, halb ernſt, halb komiſch behandelter Stoff, in bunter Farbenpracht ausgeführt — man war auf dem Wege zur heroiſch-komiſchen Zauberoper, der durch Saraſtros Tempelhallen auf ein ungemein fruchtbares und binnen kurzer Zeit ſtark angebautes muſikaliſches Ackerland führte. Der beiſpielloſe Erfolg der Zauberflöte rief eine ganze Opernlitteratur dieſer Art hervor; auf Tamino und Papageno folgten Scharen von Nachkommen. Es war ein Gebiet, auf dem die nationale Kompoſition, die vorher faſt nur an das ländlich-bürgerliche Singſpiel herangetreten war, dieſes allerdings ſchon mehrere Jahrzehnte mit Erfolg kultiviert hatte, zu vermehrter Selbſtſtändigkeit erſtarkte und blühte, bis die romantiſche und die große Oper an die Stelle der beliebten heroiſch-komiſchen Zauberoper traten, die ihrerſeits wieder auf das humoriſtiſche Volksſchauſpiel im Stile Raimunds einwirkte.

5.

Ballet und Balletpantomime.

Das Ballet hatte ſchon am Düſſeldorfer Hofe und in den Zeiten Karl Philipps eifrige Pflege gefunden, denn es war ein unentbehrlicher Beſtandteil der Opernaufführungen. Eine ſelbſtändige Entwicklung nahm es am Mannheimer Hofe erſt ſeit der Eröffnung des großen Operntheaters ein, bei deſſen Einweihungsvorſtellung „Meride“ am 17. Januar 1742 Ballets vom Viceballetdirektor Sebaſtiano Scio und dem Balletmeiſter Gardel (mit der Muſik von Alexander Toeschi) aufgeführt wurden. Sebaſtiano Scio (in den 30er Jahren engagiert) war der Nachfolger des Hofballetdirektors Paul de Fleuris (1717—1749 vorkommend), deſſen Stelle er ſeit ſeiner Ernennung zum „wirklichen Tanzmeiſter und Balldirektor“ im März 1746 vollſtändig einnahm. Er kommt mit dieſem Titel noch 1764 vor. Ein bedeutender Aufſchwung des kurfürſtlichen Ballets begann ſeit der Ernennung des bisherigen Hoftänzers Etienne Lauchery zum Hoftanzmeiſter (nach dem Tode des Tanzmeiſters Duruel, 1756 mit 400 fl); er wurde 1774 zum erſten Balletmeiſter befördert und hob in der Zeit ſeines Wirkens das Mannheimer Ballet zu erhöhter Leiſtungsfähigkeit empor. Eine ſtattliche Reihe von Balletaufführungen verdankte man ſeiner vielſeitigen Erfindungsgabe und ſeiner Kunſt in ſchönen Arrangements; Chriſtian Cannabich hat zu den meiſten ſeiner Balletlibretti die Muſik geliefert und ebenſo wie Lauchery viel Beifall damit geerntet. Lauchery wirkte ſpäter auch in München, ebenſo wie ſein vorzüglicher erſter Tänzer Le Grand mit Auszeichnung. Lauchery, der in Paris ſeine Ausbildung empfangen hatte, arbeitete ſich in Mannheim bis zur höchſten Würde im Reich des Ballets empor; er durfte mit Stolz den Titel führen: directeur de l'academie de danse. Er fand, daß das Ballet dem

Trauerſpiel und Luſtſpiel überlegen ſei, denn in der Tragödie bewundere man große, erhabene Ideen, das Luſtſpiel biete feinen und heiteren Genuß — das Ballet aber vereinige nicht nur die großen Ideen mit heiterem Genuß, ſondern füge noch neue, individuelle Schönheiten in reichem Maße hinzu.[1] Er denkt dabei jedenfalls an das heroiſch-komiſche Ballet, das er während ſeiner Direktionsthätigkeit beſonders kultivierte.

Das Balletperſonal zählte in der letzten Zeit der Mannheimer Hofhaltung gegen 50 Mitglieder, deren Beſoldung große Koſten verurſachte.[2] In einem Reſkript an die Hofkammer vom 31. März 1775 ſetzt der Kurfürſt zum Unterhalt des Ballets „für gegenwärtiges comiſches Jahr (sic!) die in Monatsraten abzuliefernde Summe von 26000 fl. feſt. Ebenſo 1776. Im Jahre 1777 ſuchte man 2000 fl. zu erſparen, aber auf die Vorſtellung des Intendanten Portia hin wurde der bisherige Fond von 26000 fl. wieder bewilligt. Im Jahre 1778 nach der Überſiedlung des Hofs nach München wurde das Ballet reduziert und ein Beſoldungsquantum von monatlich 2000 fl. ausgeworfen.[3]

Wie bei der Hofmuſik, ſo waren auch die Gagen beim Ballet außerordentlich verſchieden. In der Beſoldungsliſte von 1777/8 differieren ſie zwiſchen 2500 fl. und 40 fl. Die 2500 fl. bezieht der Leiter des Ballets, ſein erſter Tänzer Legrand erhält 1900 fl., die Solotänzer Gervais und Antoine genannt Crux erhalten 900 bezw. 1500 fl.

Es war eine bedeutende Vermehrung der Bezüge gegen früher, denn z. B. im Jahre 1745 bekamen die Tanzmeiſter de Fleuris und Scio je 600 fl., Duruel nur 350 fl.

Die erſte Solotänzerin Mad. Micheroux bezieht 1777/8 1100 fl.; neben ihr ſtehen Mad. Lang mit 950 fl., Mad. Duboulay mit 650 fl., Mad. Gervais mit 1000 fl. Die jüngeren Tänzerinnen erhalten einige hundert Gulden, die Figurantinnen 40, 60—100 fl.

Ebenſo wie die große Oper unter den wachſenden Anſprüchen eine bis aufs Höchſte getriebene Ausſtattungspracht entfaltete, ſtieg auch der Luxus der Ballets, die urſprünglich nur die Zwiſchenakte der Opern auszufüllen hatten, aber im Lauf der Jahre zu erhöhter Selbſtändigkeit und Bedeutung emporſtiegen. Man verlangte Ballets in den Zwiſchenakten, auch wenn die blutigſten und tragiſchſten Opernſcenen vorausgegangen waren, und ließ ſich durch dieſe Balletintermezzi, die meiſtens in gar keiner oder nur in ſehr loſer Beziehung zur Handlung der Oper ſtanden, nicht aus der Illuſion reißen. Aus einfachen Tänzen wurden mehraktige Pantomimen mit großem Aufwand von Perſonen

und Dekorationen und mit einer von der an demſelben Abend gegebenen Oper unabhängigen Handlung.

Zur Oper „Nitteti" im Jahr 1759 wurden zwei ſelbſtändige Ballets gegeben. Das erſte betitelt ſich „Tamangul" und behandelt den Raub indiſcher Frauen durch den Khan Tamangul und ſeine Tartaren, Kampf dieſer mit den eigenen Weibern und mit den beſtohlenen Indiern, Sieg der Tartaren, großmütige Rückgabe der Indierinnen. Der Balletmeiſter Bouqueton tanzte die Titelrolle, während die erſte weibliche Partie von der Huber, der Mätreſſe des Kurfürſten, ausgeführt wurde, die in dem folgenden Ballet „Ulyſſes" die erſte der Nymphen der Circe (Mlle. Caſſeneuve) tanzte. In dieſem mythologiſchen Ballet ſind in die Liebesſcenen allerhand Zaubereien eingelegt; bei der Abfahrt des Ulyſſes fliegt Circe unter Donner und Blitz auf einem von Drachen gezogenen Wagen durch die Luft davon.

In der Traettaſchen Oper Sophonisbe, die 1763 gegeben wurde, waren ebenfalls zwei große Ballets eingefügt, die zu der Handlung der Oper gar keine Beziehung hatten: im erſten Zwiſchenakt „Telemach" von Toeschi komponiert, im zweiten Zwiſchenakt „Ceyx und Alcyone", von Cannabich komponiert. Im erſten Ballet findet ſich Telemach in Begleitung der in Geſtalt des Mentor erſcheinenden Athene bei Kalypſo ein, die ſofort von heftiger Liebe zu dem ſchönen Jüngling ergriffen wird. Mentor-Athene tritt hindernd in dieſe Liebesaffaire Telemachs ein, der darauf ſeine Liebe der ſchönen Nymphe Eucharis zuwendet: Verzweiflung und Eiferſucht Kalypſos, Abreiſe des Telemach. Die hervorragendſten Nummern in dieſem Ballet waren: ein pas de trois von Kalypſo, Venus und Amor, ein pas de deux von Kalypſo und Telemach, ein pas de quatre von Kalypſo, Amor, Telemach und Mentor, ein pas de deux von Telemach und Eucharis und ein leidenſchaftlicher pas de trois von Telemach, Eucharis und Kalypſo. Die Vertreter der Hauptperſonen waren: Md. Lauchery-Kalypſo, Mlle. Caroline Bocard-Eucharis, Mlle. Lolotte Bocard-Venus, Mr. Bouqueton-Telemach (zugleich Leiter der Aufführung), Mr. Audibert-Mentor, Mlle. Heberle-Amor.

Das andere Ballet „Ceyx und Alcyone" ſtellte noch höhere Anſprüche an Ausſtattung und Ausführung. Die Handlung iſt ſehr einfach: Abſchied des Ceyx von ſeiner geliebten Gemahlin Alcyone, Abfahrt zu Schiff, feierliches Opfer der Alcyone, ihre Bitte um glückliche Heimkehr bleibt unerhört, großer Seeſturm, Schiffbruch; als Alcyone ihren Gatten in den Wellen mit dem Tode kämpfen ſieht, ſtürzt ſie ſich ihm nach ins Meer. Verwandlung: Grottenpalaſt des

Neptun. Der Meeresgott ist gerührt über die treue Liebe der Gatten, er entreißt sie dem Meere und vereinigt sie wieder. Großes Fest bei Neptun. Von den Mitwirkenden — es sind über 70, wobei allerdings mehrere Darsteller zwei Rollen zu vertreten hatten — seien nur die Hauptdarsteller genannt: Mr. Bouqueton-Leyr, Mad. Lauchery-Alcyone, Mad. Gervais-Oberpriesterin, Mr. Le Grand: Neptun.

Da auch die mit derartigen Ballets zusammen gegebenen Opern ebenfalls ein sehr großes Personal an Komparsen erforderten, die in den meisten Fällen nicht zugleich bei den Ballets mit verwendet werden konnten, so ist es nicht zu hoch gegriffen, wenn man die Zahl der bei großen Opernaufführungen auf der Bühne Beschäftigten auf 200—300 schätzt.

Von den beiden Ballets, die 1766 mit dem Alexander zusammen gegeben wurden, beanspruchte das eine „die Hochzeit des Dschengis-Khan und der Canzade" 66 Personen, das andere „Mars und Venus" deren 86. Das Ballet „Mars und Venus", zu dem der ältere Toeschi die Musik geliefert hatte, stellt die Liebesaffären dieser beiden Gottheiten dar und ihren Sieg über die Verfolgungen des betrogenen Ehemanns Vulcan.

Zur Oper „Themistokles", die am 5. November 1772 zum ersten Mal in Scene ging, wurden folgende zwei große Ballets gegeben: »Roger dans l'isle d'Alcine« (nach Ariost), Musik von Joseph Toeschi und „Medea und Jason", tragisches Ballet nach Ovid, Musik von Christian Cannabich. Die Erfindung des choreographisch-pantomimischen Teils rührte von Lauchery her, der zugleich die Helden dieser Ballets darstellte. Das erste derselben behandelt die Befreiung des sarazenischen Ritters Roger und des englischen Prinzen Astolf aus der Gewalt der verführerischen Zauberin Alcine; es giebt dem Dekorateur und Regisseur fortwährend Gelegenheit zur Entfaltung aller möglichen Ausstattungskünste; das zweite entnimmt seine Handlung der klassischen Sagenwelt und folgt der alten Überlieferung vom Schicksal Jasons, Medeas und Kreusas ziemlich genau. Die Medea wurde darin von Mad. Micheroux dargestellt, die auch die Alcine in dem vorausgegangenen Ballet zu spielen hatte.

Das heroische Ballet nach Stoffen der antiken Sagenwelt entsprach besonders dem Geschmack jener Zeit, und so sehen wir denn die Balletaufführungen trotz mancher im folgenden noch näher zu besprechenden Exkursionen in andere Stoffgebiete immer wieder zum heroischen Ballet, oder richtiger zur heroischen Pantomime zurückkehren.

Im Jahre 1774 erschien zur Bachschen Oper »Endimione« ein großes mythologisches Ballet von Lauchery und Cannabich: »Achille

reconnu par Ulisse dans l'isle de Scyros«. Der Held iſt natürlich der junge Achill, deſſen erwachende Kampfbegier ſich nicht durch die Liebesfeſſeln, die Deidamia um ihn ſchlingt, zurückhalten läßt, dem Ulixes ins Lager der Griechen zum Kampf gegen Troja zu folgen. Die Überlieferung der Sage, daß Achill in Scyros in Weiberkleidung aufgezogen worden ſei, läßt der Bearbeiter unberückſichtigt, vielmehr lebt Achill nach ſeiner Darſtellung unter Hirten und führt den Namen Polemon.

Ein berühmtes Ausſtattungsballet war »L'amour vainqueur des Amazones« von Lauchery und Cannabich, aufgeführt im Jahre 1775 mit der Oper l'isola d'amore. Es handelt von der Begründerin des Amazonenreiches, der Königin Marthesia, die dasſelbe bis an die Ufer des Thermodon ausdehnt. Hier kommt es zu einer Schlacht gegen die Scythen, die beſiegt werden und ſamt ihrem König Argabiſes in Gefangenſchaft geraten; aber die ſiegreichen Amazonen unterliegen der Gewalt des Liebesgottes, Marthesia vermählt ſich mit ihrem Gefangenen Argabiſes, und ihrem Beiſpiel folgen ihre Gefährtinnen mit den übrigen Scythen.

Bei einer derartigen Entwicklung des Ballets lag der Übergang ins Stoffgebiet der großen opera seria nahe, und thatſächlich finden wir unter den Mannheimer Balletſtoffen ſolche, aus denen ebenſogut das Libretto einer großen italieniſchen Oper hätte werden können. Merkwürdig iſt dabei, daß die Vorliebe für derartige Stoffe in Mannheim gerade in die Blütezeit der opera buffa fiel, als man der opera seria mit ihren ewig gleichförmigen Liebeshändeln überdrüſſig geworden war. Die Forderungen des großen Reformators des damaligen Balletweſens, Jean George Noverre (1727—1810), der in ſeinen 1760 veröffentlichten lettres sur le danse et sur les ballets verlangte, daß die Ballets in enger, bedeutungsvoller Verbindung mit der Handlung der zugehörigen Oper ſtehen müßten, blieben in Mannheim unbeachtet. Es war in den 70er Jahren nicht ſelten, daß ein heroiſch-ernſtes Ballet die Zwiſchenakte einer komiſchen Oper ausfüllte, ſo z. B. das eben beſprochene. Als Beiſpiel einer Balletpantomime im großen Opernſtil ſei noch »Palmerin d'Olive« von Lauchery und Cannabich angeführt, ein umfangreiches, fünfaktiges Werk, das 1776 in Scene ging. Schon das Schickſal des Titelhelden, der in ſeiner Jugend ausgeſetzt wird und unter anderem Namen*) heranwächſt, ſchließlich aber ſeine Eltern wiederfindet, deutet auf die Verwandtſchaft mit der opera seria hin.

*) Dem Namen Palmerin d'Olive, weil er bei Konſtantinopel zwiſchen einer Palme und einem Ölbaum aufgefunden wird.

Neben dem heroiſch-tragiſchen Ballet war beſonders das Paſtoralballet beliebt. In dieſe letztere Gattung gehört z. B. das 1772 zuſammen mit der Picciniſchen Oper »le finte gemelle« gegebene Ballet »la fête printannière« von Lauchery und Joſeph Toeschi, das die Liebe des ſchönen Schäferpaars Daphnis und Phyllis zum Gegenſtand hat und damit mannigfaltige Aufzüge und Tänze von Schäfern und Schäferinnen verbindet. Ferner das 1774 zur Salieriſchen Oper »la secchia rapita« gegebene Ballet »les amants protégés par l'amour« von Lauchery und Cannabich; hier hat ſich die junge Schäferin Amaryllis der jungfräulichen Göttin Diana geweiht, giebt aber den Liebesſchwüren des Schäfers Myrtill ſchließlich nach. Diana verlangt blutige Strafe, aber Venus, die plötzlich an Stelle der Statue Dianens erſcheint, verhütet das tragiſche Ende und vereinigt die Liebenden.

Ganz anderer Art iſt das in demſelben Jahre aufgeführte Ballet »la fête marine« von denſelben Autoren. Die Quaglioſche Dekoration ſtellte den glänzend erleuchteten Hafen von Marſeille dar, in dem engliſche, holländiſche und provençaliſche Matroſen ein Feſt feiern. Eine Störung in dies frohe und bunte Feſt bringen die Liebeshändel eines franzöſiſchen Kavaliers, den ſeine verlaſſene ſpaniſche Verlobte in den Armen einer neuen Geliebten wiederfindet. Ein blutiges Ende droht. Aber Leander, der franzöſiſche Kavalier, kehrt wieder zu ſeiner erſten Braut zurück, und die andere Geliebte verläßt unter Flüchen und Racheſchwüren die Scene. Das unterbrochene Hafenfeſt beginnt von neuem, und ein allgemeiner Kontretanz aller Mitwirkenden — wie er bei dieſen Ballets üblich war — macht den Schluß.

Beſonders prächtig war das Ballet pastoral-héroique »L'embarquement pour Cythère« von denſelben Autoren, das 1775 zur Oper »Amore artigiano« gegeben und noch 1778 in München wiederholt aufgeführt wurde. Die Handlung desſelben iſt kurz ſkizziert folgende: Die Bewohner Auſoniens verlaſſen den Dienſt der Juno und wandern aus nach Cythera, um ſich ganz dem Dienſt der Venus zu weihen. Die erſte Scene zeigt ſie — natürlich Schäfer und Schäferinnen — auf einer äoliſchen Inſel, wo ſie haben landen müſſen, in ſüßen Träumen. Eine »Symphonie harmonieuse« bezeichnet den Aufgang der Morgenröte, die Vögel beginnen zu zwitſchern, und die ganze Natur feiert ihr friſches Morgenglück. Die Auswanderer erwachen und beginnen ein Huldigungsopfer für Venus und ein Weihefeſt für Neptun, um ſie günſtig für ſich zu ſtimmen. Aber die erzürnte Juno ſinnt Rache. Sie geht zu Äolus, dem Beherrſcher der Winde, und erlangt ſeine Hilfe gegen das Verſprechen, ihm die ſchönſte ihrer

Nymphen zur Belohnung zu überſenden. Es folgt ein Ballet der Winde (»aquilons«), die ſich beeilen, den Befehl ihres Herrn zu erfüllen, nämlich die Schiffe der Auswanderer zu vernichten. Die Scene verändert ſich. Man erblickt das brandende Meer und iſt Zeuge des furchtbaren Seeſturms, in dem ein Teil der Schiffe untergeht. Da erſcheint Neptun und beruhigt die Fluten. Es gelingt einigen der Schiffbrüchigen, ſich zu retten. Unter ihnen ſind Lycas und Meliſe; dieſe kommen auf eine Inſel, wo nur Wilde wohnen, die alle fremden Ankömmlinge ſchlachten und opfern. Alſo ſogar auf die Balletſtoffe machten die Robinſonaden ihren Einfluß geltend. Durch Hilfe ihrer Beſchützerin Venus entgehen Lycas und Meliſe der Blutgier der Wilden, denn die Göttin ſendet ihren Sohn, den Liebesgott, der für die Wilden reizende Nymphen mitbringt, die die blutgierigen Kannibalen in Liebesfeſſeln ſchlagen, während die Auswanderer in den Palaſt der Venus gebracht werden, wo ein glänzendes Huldigungsfeſt der vier Weltteile vor dem Thron der Venus das Ballet beſchließt.

Bei dieſer Aufzählung der in Mannheim und Schwetzingen gegebenen Ballets dürfen wir eines nicht vergeſſen, das an Originalität alle bisher beſprochenen überragt; es iſt die 1773 mit der Oper La contadina in corte gegebene Balletpantomime »la foire hessoise« von Lauchery und Cannabich. Burney, der eine Aufführung dieſes Ballets in Schwetzingen ſah, erklärte, daß es ihm unter allen, die er geſehen, am beſten gefallen habe, und wunderte ſich, daß auf der kleinen Schwetzinger Bühne eine ſo große Zahl von Figuranten und Komparſen Platz finde.[1]

Wir geben hier zunächſt das vollſtändige Perſonenverzeichnis dieſer komiſchen Ballet-Pantomime wieder: Baron v. Poſſierlich, Herr des Dorfes—Mr. Julien, die Baronin—Mlle. Baſtienne, Frl. Kunigunde, deren Tochter, Braut des Kapitäns Schwenkteuch—Md. Lang, der kleine Baron David, der kleine Baron Sigismund, Kinder des Barons—Mrs. Leopold und Grinewald. Wilhelm Candor, der Lehrer derſelben—Mr. Duboulay Père. Schweinkohl, Dorfſchulze—Mr. Gervais. Mad. Schweinkohl—Mad. Gervais. Baron v. Schwenkteuch, Kapitän und Bräutigam Kunigundens—Mr. Legrand L. Adam Prügeln, Sergeant—Mr. Flad. Soldaten—Mrs. Max, Frey, Choubert L. u. C., Weimberle u. Sartori. Ein Tambour, ein Pfeifer, ein Korporal und zwölf Soldaten (Komparſen). Ein Müller—Mr. Lauchery. Die Müllerin—Mad. Lauchery. Ein Köhler—Mr. Crux. Die Köhlerin —Mlle Veronique. Zwei Wirte—Mrs. Duboulay F. u. Meunier. Zwei Wirtinnen—Mlles. Frank und Cors. Ein Händler und eine

Händlerin aus Tirol—Mr. Helm, Mad. Duboulay. Kleine Savoyarden—Mrs. Boudet, Cors, Dimmler, Hoffmann; Mlles. Boudet, Redwein, Nirheim, Clavel. Ein Bärentreiber—Mr. Nëur. Sein Begleiter—Mr. Legrand C. Dorfbewohner—Mrs. Falgera, Franck, Leonhard, Zuccarini, Luzu, Duruel. Dorfbewohnerinnen—Mlles. Crue L., Hedwich, Crue C., Manon Duboulay, Suſon Duboulay, Brunner, Flad, Schwartz, Cron, Fränzl, Hamoche, Thiery. Ferner folgende Komparſen: 4 Muſiker, 2 Lakaien des Barons, ſein Läufer, ſein Jäger, ein Polizeidiener, Juden, Landleute aus der Umgebung, Jahrmarktshändler, Freunde und Verwandte des Barons, Gärtner und Gärtnerinnen des Barons. (Alles in allem über 100 Perſonen). Das Stück ſpielt zur Jahrmarktszeit in einem heſſiſchen Dorfe bei Marburg. Die Dekoration iſt folgendermaßen beſtimmt: Freier Platz mit Jahrmarktsbuden, rechts das Wirtshaus zum weißen Roß, links das Wirtshaus zur Krone. Im Hintergrund ein Berg, auf dem ſich das Schloß des Barons erhebt, am Bergabhang eine Mühle, deren Rad von einem Bach getrieben wird. In der erſten Scene herrſcht buntes Jahrmarkttreiben und allgemeine Fröhlichkeit. Der Herr des Dorfes mit ſeiner Familie erſcheint, macht Einkäufe, läßt die kleinen Savoyarden ſeinen Kindern etwas vortanzen und beſchließt. in einem der beiden Wirtshäuſer einige Erfriſchungen zu nehmen. Beide Wirte bewerben ſich um dieſe Gnade; die Frau des Kronenwirts weiß ſchließlich den Baron zu beſtimmen, daß er zum großen Ärger der Wirtsleute vom weißen Roß in der Krone einkehrt. Große Spott-, Zank- und Prügelſcene zwiſchen den Wirten und ihren Frauen. Der Hauslehrer der Kinder des Barons will den Streit ſchlichten, wird aber zum Mittelpunkt der ganzen Prügelei, er ruft den Dorfſchulzen zu Hilfe, der aber nichts ausrichten kann. Der Streit, in den ſich andere Dorfbewohner miſchen, wird immer heftiger und umfangreicher, da erſcheint der Baron und ſtellt die Ruhe und Verſöhnung wieder her. Pas de quatre der verſöhnten Wirtsleute, allgemeiner Freudentanz. Neue Störung der Jahrmarktsluſt: Soldaten erſcheinen, um Quartier im Dorfe zu nehmen. Alles entflieht vor ihnen. Der Kommandeur läßt den Schulzen rufen; dieſer erſcheint im Nachtgewand mit der Mütze auf dem Kopf und der Pfeife im Mund. Der Offizier ſchlägt ihm ſeine Mütze vom Kopf und nimmt ihm ſeine Pfeife aus dem Mund und ſchickt ihn nach Haus, damit er ſich anſtändiger ankleide. Der Schulze geht, beſchließt aber, ſich bei erſter beſter Gelegenheit zu rächen. Der Baron, der mit ſeiner Familie wieder erſcheint, erkennt in dem Offizier ſeinen Schwiegerſohn und lädt ihn ein, auf ſein Schloß zu kommen. Der Schulze verteilt

die Einquartierungsbillets an die einzelnen Soldaten und verdirbt es dabei auch mit dem Sergeanten, deſſen freundlich angebotene Weinflaſche er mit beleidigendem Stolze zurückweiſt. Tänze der Bauern und Bäuerinnen mit den Soldaten. Nach einigen kleineren Zwiſchenſcenen, wobei der Schulze den Sergeanten ſchlecht behandelt, während dieſer der Frau Schulzin den Hof macht und ſie zum Tanze begehrt, entſteht wieder eine große Prügelei, die einen ſolchen Umfang annimmt, daß der Schulze Sturm läuten und der Sergeant Generalmarſch ſchlagen läßt. Der große Tumult legt ſich erſt beim Erſcheinen des Barons und des Kapitäns, die den Streit ſchlichten. Man bringt den Dorfſchulzen herbei, der ſich beim Müller in einer Mahlkiſte verborgen hatte, der Kapitän will ihn ſofort aufknüpfen laſſen, aber auf Bitten des Volks und namentlich der Tochter des Barons wird er freigelaſſen. Alle Dorfbewohner vereinigen ſich mit den Soldaten, um ein Feſt zu Ehren des Brautpaars und der freiherrlichen Familie zu veranſtalten, und ein allgemeiner Kontretanz beſchließt das Ballet.

Bemerkenswert iſt der Stoff des von Lauchery verfaßten und 1775 aufgeführten Ballet »Le rival imaginaire«, zu dem der ehemalige herzogl. würtemb. Hofmuſikus Deller die Muſik lieferte. Die Bezeichnung Luſtſpielpantomime wäre in jeder Hinſicht zutreffender, denn die Handlung entſpricht ungefähr der eines bürgerlichen Luſtſpiels jener Zeit. Das Stück ſpielt bei Paris, im Landhauſe eines reichen Finanzmannes. Der vermeintliche Nebenbuhler iſt der Parlamentsrat Farfadet, der der Braut des Offiziers Saint Val, Julie d'Ornencourt, den Hof macht, um ihre Fürſprache bei ſeinem Liebeswerben um ihre Tante, die junge Witwe Mad. Doligni, zu erlangen. Saint Val und Farfadet kommen hart hintereinander, bis die kluge Kammerzofe Nerine die Aufklärung herbeiführt, worauf unter Freundſchaftsſchwüren die Verſöhnung erfolgt.

Auch die in demſelben Jahre aufgeführte Balletpantomime »l'amant jardinier« von Lauchery, Muſik von Verſchiedenen gehört in das Stoffgebiet des Luſtſpiels. Hier handelt es ſich um Dorante, den Liebhaber der ſchönen Angelique, der ſich als Gärtner verkleidet, um ſich ſeiner Geliebten heimlich nähern zu können. Zu komiſchen Scenen geben darin verſchiedene Perſonen Anlaß, namentlich Geronte, Angeliques Vater, dann das Gärtnerpaar Maturin und Georgette, der Hauslehrer Mamurra und ſein Zögling Francillon.

Dem Stoffgebiet des ſpaniſchen Schauſpiels entlehnt die 1776 gegebene Balletpantomime »Les incidents favorables à l'amour ou le double mariage« von Lauchery und Cannabich ihre Handlung.

Donna Cecilia (Mad. Lauchery) ſoll auf Wunſch ihres Vaters Don Pedro (Mr. Hamoche) Don Lope de Figuera (Mr. Crux) heiraten, aber ſie liebt einen andern, Don Fernando de Xaros (Mr. Legrand), der aus der Ferne herbeieilt, um ſich den Beſitz der Geliebten zu ſichern. Er rettet in einem Walde die verlaſſene Braut des Don Lope, Donna Beatrice, die Nichte des Vicekönigs von Valencia, (Md. Duboulay) aus der Gewalt von Räubern und erlangt deren Hilfe bei der Vereitelung der bereits begonnenen Vermählung Lopes und Cecilias. Zum Schluß giebt es zwei glückliche Paare: Fernando und Cecilia, und Beatrice und Lope.

Für die meiſten dieſer großen Ballets mit ſelbſtändiger Handlung wurden gedruckte Scenarien herausgegeben, die das Publikum über den Gang der Handlung durch Inhaltsangabe der einzelnen Scenen aufklärten und meiſt auch die Namen der Mitwirkenden enthielten. Nicht alle dieſe gedruckten Libretti der am kurpfälziſchen Hofe getanzten Balletpantomimen haben ſich erhalten.

Auch in der franzöſiſchen Komödie und im deutſchen Schauſpiel verlangte man Ballet zu ſehen, hier vertrat es die Stelle des Nachſpiels. Verſchiedene Balletmitglieder waren zugleich in der franzöſiſchen Komödie beſchäftigt, und als es ſich ſpäter um die Begründung eines deutſchen Theaters handelte, wurde Umſchau in den Reihen des Ballets gehalten, um tüchtige Darſteller aus einheimiſchen Kräften heranzubilden.

Zu der Gattung der Ballets gehören auch die pantomimiſchen Harlekinaden, die im erſten Jahrzehnt der Regierung Karl Theodors ſehr beliebt waren, die aber auch noch in den letzten Jahren der Mannheimer Zeit erſcheinen, z. B. 1776 die Balletpantomime »Arlequin empereur de Chine«, die noch Marchand auf ſeinem Repertoire hatte. Auch noch zu Dalbergs Zeit wurden derartige Ballets am Mannheimer Theater aufgeführt.

In der erſten Zeit Karl Theodors war der Harlekinade, die an Stelle der extemporierten Komödie trat, eine ſehr große Rolle unter den Hofvergnügungen eingeräumt, wie ſich aus den erhaltenen „Textbüchern" ſchließen läßt. Ihr Inhalt deckt ſich mit dem der Stegreifkomödien; Harlekin iſt der Held, der durch ſeine dreiſte Verſchlagenheit in allen ſeinen Liebeshändeln oder ſonſtigen Abenteuern ſiegreich die größten Hinderniſſe aus dem Wege räumt. In dem Textbuch*) der 1747 aufgeführten Pantomime »L'injustice vengée« findet ſich der

*) Wir gebrauchen dieſe Bezeichnung der Kürze halber, obwohl es ſich ſelbſtverſtändlich wie bei den Ballets nur um eine Scene für Scene kurz ſkizzierende Inhaltsangabe handelt.

Hinweis, daß dieſelbe am Geburtstag des Kurfürſten (11. Dez.) im großen Saale des Schloſſes von Herren des Hofes geſpielt worden ſei. Arlequin liebt Colombine, die Tochter ſeines Herrn Anſelme, der ihn aus dem Hauſe treibt; er geht zum Zauberer Albocant und läßt ſich in der Magie unterrichten. Dieſer hilft ihm gern gegen den Wucherer Anſelme, an dem er ſich ſelbſt zu rächen hat, und verſchafft Arlequin die Hand Colombines. Ein Ballet von ſieben Pierrots diente zur Abwechslung in dieſer umfangreichen Komödie, zu der der Hofmuſikus Basconi die Muſik geliefert hatte. Auch in den folgenden Harlekin-Pantomimen ſpielt die Zauberei eine Hauptrolle, ſo in der 1748 zur Carnevalszeit aufgeführten Komödie »Arlequin assassin ou Polichinelle amant disgracé.« Arlequin iſt in Not geraten und hat ſich aufs Wegelagererhandwerk geworfen. Ein Zauberer, der ihn trifft, unterrichtet ihn in der Magie und verſchafft ihm die Möglichkeit, ein anderes Leben zu beginnen. Nach langem Hin und Her gewinnt er Polichinelles Braut, ſeine Geliebte Colombine als Gattin zu eigen.

In der im gleichen Jahr aufgeführten pantomimiſchen Komödie »L'amour ennemi de la vieillesse ou le docteur magicien« (mit Muſik von Basconi) ergiebt ſich der alte Doktor Balouard der Zauberei, um auf dieſem Wege die von ihm geliebte, aber einem andern verſprochene Tochter Pantalons, Diane, für ſich zu gewinnen und einen dritten Liebhaber namens Aurele aus dem Felde zu ſchlagen. Schließlich entdeckt er, daß der vermeintliche Aurele ſein Brudersſohn Lucinde iſt, und hocherfreut tritt er dieſem den Beſitz Dianens ab.

Das Jahr 1748, das der Harlekinade am Mannheimer Hof beſonders günſtig war, brachte noch ein weiteres Stück »La naissance d'Arlequin« (aufgeführt von Hofkavalieren, ebenfalls als »comédie pantomime« bezeichnet), das ſich durch einige originelle Züge vor den vorausgegangenen auszeichnet.*)

Pantalon, der für ſeine Tochter Colombine unter der großen Zahl ihrer Verehrer eine würdige Wahl treffen will, wendet ſich um Rat an das Orakel und erhält die ſonderbare Antwort, daß Colombinens Gatte von einem Walfiſch geboren worden ſei. Dieſer Walfiſchgeborene iſt aber kein anderer als Arlequin; wie er dazu kommt, von einem Walfiſch geboren zu werden, ſtellt der erſte Akt dar. Arlequin iſt von wilden Tieren zerriſſen worden, ein Wilder findet die Reſte und wirft ſie ins Meer, wo ſie ein Walfiſch verſchlingt. Da naht Neptun

*) Auch hierzu hatte der Hofmuſikus Basconi (Violiniſt) die erforderliche Muſik geſchrieben. Derſelbe begegnet uns noch 1753—57 als Leiter der Proben zu den Intermezzi, † 1760.

und befiehlt dem Walfiſch, den Körper Arlequins wieder von ſich zu geben. Nach langem Widerſtreben gehorcht der Walfiſch und wirft den durch Neptuns Zaubergewalt neugeborenen Arlequin aus ſeinem Rachen ans Land. Neptun nimmt ſich des kleinen Arlequin freundlich an und übergiebt ihn der Obhut der Zauberin Circe, die ihm ſchnelles Wachstum und hohe Schönheit verleiht. Er wird dann der Liebhaber Colombines und nach Enthüllung ſeines Abenteuers, dem Orakel zufolge auch ihr Gatte. Das iſt nur die Haupthandlung dieſes umfangreichen, aus drei Akten und 43 Scenen beſtehenden Stückes, in das durch Perſonen wie Brighella und Polichinelle, die ebenfalls Colombine lieben, und Pantalons Diener Pierrot noch eine Fülle von Nebenhandlung hineinkommt.

Ins Jahr 1749 gehört eine Pantomime, die im Schloß auf der von der franzöſiſchen Komödie benutzten Bühne von Kindern aufgeführt hatte, denen der Hofmuſikus Lebrün*) ihre Rollen einſtudiert hatte. Dies Stück betitelt ſich: »Arlequin, Paon, Pendule, Statue, Enfant et Ramonneur« und war von Lebrün nach einem italieniſchen Stoff bearbeitet worden (»refondu, augmenté«). Der Hofviolinist Heymann hatte die Muſik dazu geſchrieben. In dieſer Komödie iſt nicht Arlequin der Liebhaber Colombines, ſondern ſein Herr, Signor Alburci aus Neapel, der mit ſeiner und Brighellas Hilfe die ſchöne Tochter Pantalons zu eigen gewinnt. Arlequins tolle Streiche bilden natürlich den Mittelpunkt der ganzen Handlung; er bedient ſich der ſonderbarſten Verkleidungen, um zur Geliebten ſeines Herrn und zu ſeiner angebeteten Liſette zu gelangen, die von Pantalon in ſtrengſtem Gewahrſam gehalten werden, wobei Pantalon und ſein einfältiger Diener Pierrot ſich auf alle mögliche Weiſe foppen laſſen. Zuerſt erſcheint er als Pfau, dann im Gehäuſe einer Pendeluhr, dann als Statue, ſchließlich als Kind und als Schornſteinfeger, Brighella leiſtet ihm dabei ebenfalls verkleidet (als Bauer, Uhrmacher, Bildhauer u. ſ. w.) Hilfe und endlich wird auf dieſe Weiſe auch Alburci, der lange Zeit ganz im Hintergrund ſtehen mußte, in Pantalons Haus eingeſchmuggelt.

Im Jahr 1754 lieferte der neuengagierte Kapellmeiſter Holzbauer die Muſik zu einer Harlekinade: »Chacun à son tour«, die zur Feier des Geburtstags der Kurfürſtin von einigen Grenadieroffizieren „auf dem churfürſtlichen Theatro" am 16. Januar 1754 aufgeführt wurde. Erfindung und Arrangement verdankte man Alexandro d'Inzeo. Auch hier iſt Harlekin der Liebhaber Colombines, und ſeine tollen, teilweiſe

*) Kann nur der Oboiſt und ſpätere Repetitor Alexander Lebrün ſein (vermutlich der Vater des 1746 geborenen berühmten Oboiſten Ludwig Auguſt Lebrün).

auch recht rohen Streiche an deren Vater Geronte und deſſen Diener Pierrot füllen die drei Akte des Stückes aus. Für die Verrohung der Harlekinade nur ein Beiſpiel: am Schluß des erſten Aktes nagelt Harlekin das eine Ohr des ſchlafenden Pierrot an einem Gartengitter feſt und ſchneidet es dann ab. In demſelben Augenblick erſcheinen über der Mauer des Gartens die transparenten Worte: Chacun à son tour.

Ein ſehr luſtiges Vergnügen leiſtete man ſich bei Hofe mit einer Harlekinade, die gegen Ende der fünfziger Jahre aufgeführt wurde. Der Titel lautet: »Nuova burlesca in Pantomima intitolata Arlichino fortunato nell'amore«. Als Verfaſſer und Leiter wird genannt der Balletmeiſter Sign. Felici, als Komponiſt des erſten Akts der junge Violiniſt Ignaz Fränzl, als Komponiſt des zweiten Akts der Violiniſt Johann Toeschi und als Komponiſt der Ballets der Konzertmeiſter Chriſtian Cannabich. Das Amüſante bei dieſem Stück lag hauptſächlich in der Beſetzung der Rollen: den Pantalon ſpielte der Violiniſt Ignaz Fränzl, die Colombine die Signora Madalena Felici (wohl Hoftänzerin, aber ebenſo wie ihr eben erwähnter Gatte ſonſt nicht nachzuweiſen), den Arlichino der Violiniſt Johann Toeschi, den Pierotto der Dekorationsmaler Lorenzo Quaglio, den Brighella der Fagottiſt Sebaſtian Holzbauer, den Goviello der Clarinettiſt Johann Hampel. Am Schluß des erſten Akts tanzte Arlichino-Toeschi ſicherlich zum Ergötzen ſeines Publikums ein Ballet und Colombine (Mad. Felici) ſang eine Arie. Die Handlung dieſes Stückes dreht ſich wieder um die Liebe Arlichinos zu Colombine und ihre ſchließliche Vereinigung, wobei Arlichino außer ſeiner Schlauheit ein zauberkräftiger Ring zuſtatten kommt, den ihm der Zauberer Sabino geſchenkt hat.

6.

Die Ausstattung der Opern.

Die Unterhaltung eines Hoftheaters von dem umfangreichen, glanzvollen Apparat des Mannheimers war ein kostspieliges Vergnügen für den Fürsten und sein Land. Von Einnahmen war nicht die Rede, da niemals Billets verkauft wurden, und die Theaterbesucher als die Gäste des Hofes erschienen, während die Ausgaben mit den stetig wachsenden Ansprüchen zu einer ungeheuren Höhe anstiegen. In der Blütezeit der Mannheimer Oper kostete jede Neuaufführung und Neuausstattung — neue Opern wurden regelmäßig von Grund aus neu ausgestattet — die Summe von durchschnittlich 40000 Gulden, manche sollen sogar einen Aufwand von 70—80000 Gulden erfordert haben. Jede Wiederholung kostete 500—1000 Gulden, wobei allein die Beleuchtung des Zuschauerraums und der Bühne den hübschen Posten von ungefähr 250—500 Gulden ausmachte.[1]

Zu diesen Ausgaben kamen noch die festen Besoldungen für das Opern-, Komödien-, Ballet- und Arbeiterpersonal, für die Theatermaler u. s. w., die besonderen Gratifikationen, die Stipendien und Reisegelder, sowie die Kostgelder für die Schwetzinger Kampagne.[2] Im Jahr 1745 stand der Besoldungsaufwand für den Hofmusikstab noch ziemlich niedrig; er betrug 24045 Gulden jährlich (nur für das Sing- und Orchesterpersonal). Im Jahr 1759 war derselbe Posten bereits auf 40616 Gulden, also fast um die Hälfte angewachsen. In einer genauen Etatübersicht aus dem Jahre 1776 ist der Hofmusikstab mit 45356 Gulden eingestellt, das Schauspielpersonal mit 11945 Gulden, das Ballet mit 26000 Gulden, wozu noch 20337 Gulden unständige Ausgaben kommen, so daß für dieses Jahr ein Gesamtgagenaufwand von 103638 Gulden resultiert.[3] Auch die Unterhaltung der französischen

Komödie lief ſtark ins Geld. Dieſelbe koſtete den Hof nach aktenmäßiger Feſtſtellung im Jahre 1759 die Summe von 34655 Gulden.

Wenn man dazu noch die vielen Tauſende rechnet, die Kurfürſt Karl Theodor alljährlich an ſeine Hofmaler und Hofbildhauer, an wiſſenſchaftliche Inſtitute, an wiſſenſchaftliche Sammlungen und an Kunſtſammlungen ſpendete, ſo wird man leicht überſchlagen können, daß dieſer kunſtliebende Fürſt im Lauf ſeiner langen Regierung viele Millionen für Zwecke der Künſte und Wiſſenſchaften ausgegeben hat. Obwohl alle dieſe Ausgaben ihrer großen Mehrzahl nach dem Vergnügen des Hofes und der Verherrlichung ſeiner Regierungsthätigkeit dienten, ſo brachten ſie doch dem Lande, das direkt oder indirekt für ſie aufzukommen hatte, auch großen finanziellen und ideellen Gewinn. Faſt ganz Mannheim lebte von dieſem freigebigen Hofe, mit deſſen Wegzug man den Zuſammenbruch des Wohlſtands der Bürger, den Ruin der Stadt herangekommen glaubte. Der rege Fremdenverkehr brachte Geld unter die Leute, und die Neuausſtattung und Neuaufführung einer Oper machte ſich ſicherlich in der ganzen Stadt bis zu den Handwerkern und Wirten bemerkbar.

Zu den hohen Koſten einer ſolchen Neuaufführung trugen in erſter Linie die Neuanſchaffungen von glänzenden Koſtümen, Dekorationen und die Herſtellung komplizierter Maſchinerien bei. Von den Akten über all dieſe Dinge haben ſich nur ſpärliche Überreſte vorgefunden.[1] Einiges daraus ſei hier mitgeteilt. Im Herbſt 1762 wurde die Errichtung eines Bretterſchuppens für die große Menge der Dekorationen und Maſchinen nötig.*) Ein kurfürſtliches Reſkript gab die nötigen Befehle hierzu mit der Begründung, daß „die zu bevorſtehender opera in Arbeit begriffenen Dekorationen übergewöhnlich groß ſein müſſen, andurch aber nebſt denen vielen Pferdsbrücken und ſonſtigen Maſchinen das Theatrum überhäufet wird, mithin unumgänglich nötig iſt, hinter dem Opernhaus an der Wallſeite einen Anbau von Brettern zur Aushülf zu verfertigen, jedoch nur ſolang, als die Opern geſpielt werden, ſtehen zu laſſen, wohernach die Bretter und übrigen Materialien wieder zurückgenommen und anderwärts gebrauchet werden können.“

Im Winter 1767 ſtellte ſich die Notwendigkeit einer Vergrößerung des Opernhauſes heraus, das dann auch im Jahre 1768 durch zwei „Anbäue“ (mit einem Koſtenaufwand von 12956 Gulden) unter der Bauleitung des Theaterarchitekten Lorenzo Quaglio erweitert wurde.

*) Ein ſolcher Dekorationsſchuppen befand ſich 1774 in „der Ausfall“ Nr. 12, er ſollte 1788 für die Unterbringung von Militärgerätſchaften geräumt werden, war aber noch voll von Dekorationen.

Von der Thätigkeit dieſes Lorenzo Quaglio giebt eine Eingabe aus dem Jahre 1762 Kunde, worin er um Erhöhung ſeiner Gage bittet. Er ſagt darin u. a.: Es würden „dermalen Schauſpiele aufgeführet, dergleichen niemalen, was die große, viele und mühſame Arbeit betrifft, dahier geſehen worden, alſo daß der Platz ſelbſten, ſolche Werke aufzuführen, zu klein ſei und vergrößert werden mußte, — bei dergleichen Exhibitionen aber die jedesmaligen Veränderungen der Schaubühne zu erfinden, ins kleine auf das Papier aufzuzeichnen, von danne ins groß denen Malern vorzulegen, auch im Fall der Not mit zu malen, endlich jedes an gehörigen Ort zu ſetzen und einzurichten, eine Tag und Nacht andauernde, ihn in kurzer Zeit zu Grund richtende Arbeit ſei."

Das Holz zu den neuen Dekorationen lieferte der kurfürſtliche Materialhof, der auch ſonſt für die Zwecke des Theaters herangezogen wurde, z. B. als der Kurfürſt 1774 anordnete, daß „zu geſchwinderer Veränderung deren Dekorationen der hintere Teil des Operntheaters mit ſogenannten Frei-Wägen bei ohnehin erforderlicher deſſen neuen Belegung eingerichtet werde."

Welche Unmengen von Dekorationsleinwand für neue Opern verarbeitet wurden, geht aus einem Reſkript vom Juli 1764 hervor, worin der Lieferungsvertrag von 14965 Ellen Leinwand erwähnt wird, die der Förſter von Lohrbach für die neue Oper zum Preis von 9 Kreuzer pro Elle zu Schiff auf dem Neckar nach Mannheim zu liefern hatte; dieſer Leinwandpoſten für eine einzige Oper entſprach alſo einer Ausgabe von rund 2230 Gulden. Da die erſte Sendung der „anfänglichen Prob" nicht genau entſprach, ſo wurde die Hofkammer angewieſen, 1/4 Kreuzer pro Elle abzuziehen.

Bibienas Nachfolger war um die Mitte der vierziger Jahre Stefan Schenk geworden, von dem eine große Reihe neuer Opern glänzend ausgeſtattet wurde. Im Jahre 1758 nach Schenks Tod berief der Kurfürſt an deſſen Stelle den Italiener Lorenzo von Quaglio, deſſen Anſtellungsdekret vom 16. Dezember 1758 datiert iſt.[1] Der Neuberufene trug auf ſeinem Gebiet weſentlich zu dem von Jahr zu Jahr ſteigenden Ruhm der Mannheimer Opernaufführungen bei. Er entſtammte einer im Dekorationsweſen hochberühmten, aus Laino in Oberitalien gebürtigen Familie, die dem deutſchen Theater eine ganze Anzahl hervorragender Künſtler in dieſem Fache geſchenkt hat.*)

*) Ein Martin Quaglio, der 1764 aus Wien nach Mannheim berufen wurde und daſelbſt nur bis 1768 erſcheint, ſcheint keine dauernde Anſtellung gefunden zu haben; er war wohl der Bruder Lorenzos.

Lorenzos Vater Johann Maria ſtarb 1765 als kaiſerlicher Generalingenieur in Wien; von ſeinen Neffen und Großneffen haben die meiſten ſich als Dekorationsmaler am Münchener Theater hohe Ehren errungen. Als Achtundzwanzigjähriger trat Lorenzo in kurpfälziſche Dienſte, 1778 wurde er zur Belohnung für zwanzigjährige, große Verdienſte um das Mannheimer Theaterweſen mit dem Titel eines Hofkammerrates ausgezeichnet.[1] Mannheim verdankt ihm die Erbauung ſeines Schauſpielhauſes, das Lorenzo Quaglio in den Jahren 1776/77 aus einem ehemaligen Arſenal umbaute. Seine Neffen Joſef und Julius, die Söhne ſeines Bruders Dominico, die ebenfalls in Mannheim Anſtellung fanden, halfen mit bei der architektoniſchen und maleriſchen Ausſchmückung. Julius Quaglio war bis Ende des Jahrhunderts in Mannheim als Dekorationsmaler des Nationaltheaters thätig, wurde dann aber nach München abberufen und durch Lorenzos Sohn Johann Maria für kurze Zeit erſetzt, der jedoch in Mannheim keine Lorbeern erntete. In den Nachkommen des vorhin genannten Joſef Quaglio blüht dieſe Familie heute noch.

Lorenzo Quaglio bezog in Mannheim die hohe Beſoldung von 2000 Gulden, ſcheint aber fortwährend in gedrückten Verhältniſſen geweſen zu ſein. Darauf läßt wenigſtens eine Eingabe aus dem Jahre 1775 ſchließen, worin er unter Hinweis auf ſeine zahlreiche Familie (»sette creature«), häufiges Mißgeſchick durch Krankheiten und ſeine bedrängte Lage (»limitata sorte«) um eine Gratifikation bittet.

Auf die dekorative Ausſtattung wurde in der italieniſchen Oper außerordentlich viel Wert gelegt.*) Sie mußte prunkvoll und abwechslungsreich ſein, ſo verlangte es der feſtliche Charakter der opera seria. Darum mußte der Textdichter dem Dekorationsmaler nach dieſer Richtung hin in die Hände arbeiten. Metaſtaſios Libretti trugen viel zur Erhöhung der Mannigfaltigkeit und Großartigkeit des dekorativen Bildes bei. Zu einer Zeit, wo ſich die franzöſiſche Tragödie mit einem einfachen Saal oder einer ähnlichen Dekoration für alle fünf Akte begnügte, wo die deutſchen Komödianten hinſichtlich der dekorativen Ausſtattung ihrer Vorſtellungen kaum über die primitivſten Schmierenanſprüche hinaus waren, verlangte die italieniſche Oper eine ganze Serie reicher, farbenprächtiger Dekorationen, einen großen Apparat

*) Welche Wichtigkeit ihr beigelegt wurde, iſt ſchon daraus erſichtlich, daß die neuen Dekorationen und »machine« und die Maler faſt in jedem Textbuch einer großen Oper genannt ſind. Ja es kommt ſogar vor, daß das Textbuch den Namen des Dekorationsmalers mitteilt, ohne irgend eine Angabe über den Textdichter und den Komponiſten für nötig zu halten.

komplizierter Maſchinen. Das Bedürfnis nach Abwechslung des dekorativen Bildes in der Oper war ſo groß, daß innerhalb der einzelnen Akte zwei, drei und vier ſceniſche Veränderungen vorgenommen wurden, ohne daß ein halbwegs zwingender Grund vorlag. Das übertrug ſich von der opera seria auf die opera buffa, trotzdem dieſe ſonſt in vieler Beziehung eine Vereinfachung der theatraliſchen Mittel anſtrebte. Noch in Mozarts Opern findet ſich dieſer fortwährende, oft regelloſe Wechſel des Schauplatzes, aber der Zwiſchenvorhang, den wir heute als zeit- und illuſionraubend möglichſt zu beſeitigen oder fernzuhalten ſuchen, ſcheint in der damaligen Zeit keineswegs ſtörend auf das Publikum eingewirkt zu haben.

Mannheim ſtand, was den äußeren Pomp ſeiner Opernaufführungen anbelangt, keineswegs hinter anderen Hofbühnen zurück. Ein ganzer Stab von Malern war mit den Leitern des Dekorationsweſens an der glänzenden Ausſtattung neuer Opern beſchäftigt. Sechs- oder ſiebenmaliger Dekorationswechſel war das Minimum in der großen Oper, doch ſtieg er gewöhnlich auf 9—10 Mal, dazu kam noch die dekorative Ausſtattung von zwei oder drei Ballets, die an demſelben Abend gegeben wurden und ebenfalls reiche Mannigfaltigkeit des dekorativen Bildes beanſpruchten. Die letzte Scene pflegte beſonders prächtig zu ſein; meiſt ſtellte ſie einen feſtlich geſchmückten Tempel dar, in dem ein feierliches Opfer oder etwas dergleichen vorbereitet war. Gärten mit Grotten, Springbrunnen, Tempeln und Statuen, ſäulengeſchmückte Galerien, prachtvoll gezierte Feſtſäle mit kunſtvoll erdachten perſpektiviſchen Effekten, ferner zu wohlberechneter Kontraſtwirkung düſtere Gefängnisgewölbe — derartige Dekorationen kehren faſt in allen Opern dieſer Zeit wieder, mögen ſie in Ägypten oder in Rom, in Indien oder in Griechenland ſpielen. Der Charakter des Rococogeſchmackes war in allen architektoniſchen Motiven ſtärker betont, als es der Schauplatz vertrug. Aber dieſer Charakter war ja auch der verzopften und verſchnörkelten Muſik, wie den gepuderten und bebänderten Darſtellern aufgeprägt.

Ganze Scharen von Komparſen waren aufgeboten zur Ausführung der Schlachten und Aufzüge, und das kurfürſtliche Militär, das auf blutgetränkten Kampfgefilden wenig Ehre einheimſte, konnte wenigſtens in den Schlachten und Triumphzügen, die auf den weltbedeutenden Brettern ſtattfanden, zum Ruhm des Hofes mitwirken.

Im »Cajo Fabrizio« ſtellt die erſte Scene das Forum in Rom dar, die Scene beginnt mit einem Triumphzug des Decius, des Siegers über Pyrrhus. Decius erſcheint zu Pferd, begleitet von Liktoren, Sena-

toren, Soldaten, römiſchen Reitern, Sklaven, Gefangenen, Elefanten u. ſ. w. Die beliebte Oper »Olimpiade« ſchließt mit einer prachtvollen Dekoration, die einen Platz vor dem Tempel des olympiſchen Zeus darſtellt, eine lange Treppe führt hinauf, man ſieht den großen Opferaltar und den heiligen Olivenhain. In »Hysipyle« erſcheint ein Seehafen mit landenden und abfahrenden Schiffen. Strandende Schiffe, Seeſtürme wurden mit allen der damaligen Maſchinerie zu Gebote ſtehenden Mitteln vorgeführt. In der tauridiſchen Iphigenie 1764 wurde der Schiffbruch des Oreſt und des Pylades zu Anfang der Oper ſceniſch dargeſtellt.

Von dieſer Oper, die noch keineswegs die größte und ſchwierigſte der in Mannheim gegebenen war, ſei noch folgendes über die Scenerie mitgeteilt. Der erſte Akt ſpielt zuerſt im heiligen Hain der Diana, rechts erblickt man die Façade des Tempels, im Hintergrund das Meer mit zerriſſenen Klippen, die ſich nach links hinziehen. Auf der Kuppe eines Felſens ſteht ein Wachturm zum Schutz gegen feindliche Überfälle. In der 3. Scene verwandelt ſich der Schauplatz in eine Badegrotte des Palaſtes mit Springbrunnen und anderen Waſſerkünſten. Die 6. Scene führt vor den Palaſt, zur Rechten erhebt ſich der Thron auf einer Eſtrade, im Hintergrund ſind die vergitterten Verließe der wilden Tiere. Zunächſt glänzender Aufzug des Merodate, der auf einem von 4 Beſtien gezogenen Wagen erſcheint. Die 9. und 10. Scene ſpielen in einem Innenhofe des Palaſtes. Der 2. Akt ſpielt zuerſt in einem Gemach, dann in einem prächtig erleuchteten Saal des Palaſtes mit der Statue der Concordia und bringt ſchließlich als effektvollen Kontraſt ein finſteres, ſchreckliches Turmgefängnis. Der 3. Akt zeigt zunächſt ein »ritiro delizioso« in den königlichen Gärten, die dritte Scene verſetzt in die ſchreckliche unterirdiſche Opferſtätte des Tempels, die von einem ſchwachbrennenden Licht erhellt wird, das Sphinxe halten. In der Mitte iſt ein Dreifuß, auf der einen Seite eine Treppe, auf der anderen ſind die Waffen und Rüſtungen der hier Geopferten aufgeſtapelt. Hier ſollen Oreſt und Pylades geopfert werden, da erfolgt die Wendung durch Iphigenie; die 9. Scene führt uns in den prächtigen Tempel der Göttin, deren Standbild weggenommen iſt. Zum Schluß brennt der Tempel, alles bricht zuſammen und den Augen des entſetzten Thoas zeigt ſich im Hintergrunde das Meer mit der entkommenden Iphigenie, Oreſt und Pylades.

Von all den prächtigen Dekorationen der Bibiena, Schenk und Quaglio iſt nichts auf unſere Zeit gekommen. Die meiſten blieben nach der Einſtellung der Mannheimer Oper im Opernhaus,[1] vermoderten

hier oder gingen bei dem großen Brande 1795 in Flammen auf. Einen Teil benutzte das Nationaltheater zur Zeit Dalbergs, ein anderer war nach Schwetzingen verbracht worden, um daselbst bei etwaigen Aufführungen benutzt zu werden.[1]

Dieser hochentwickelten Dekorationskunst trat ein wichtiger Faktor des Bühneneffekts hemmend zur Seite, da er sich noch in den ersten, primitivsten Anfängen befand: die Beleuchtung. Die ungeheuren Fortschritte und Umwälzungen, die auf dem Gebiet des Bühnen-Beleuchtungswesens im Lauf der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erfolgten, haben bewiesen, von welcher Wichtigkeit ein gut und schnell funktionierender, für die mannigfachsten Nüancen und Übergänge zu verwendender Beleuchtungsapparat für die vollkommene Wirkung des dekorativen Bildes ist. Erst die moderne Beleuchtung vermochte dem dekorativen Bilde lebensvolle Natürlichkeit, wechselnde Farbenstimmung zu verleihen. Wie aber sah es mit der Beleuchtung auf den Bühnen des vorigen bis in die ersten Dezennien unseres Jahrhunderts aus? Mit Unschlittlichtern, Talgkacheln und Öllampen mußte man sich behelfen. Übergänge vom Tag zur Nacht waren fast ganz unmöglich. Vor den Talgkasten und Lichtnäpfen, die zur Rampen- und Koulissenbeleuchtung dienten, war gewöhnlich ein in Scharnieren befestigtes Brett angebracht, das aufgezogen und niedergelassen werden konnte und so die freie Wirkung der Lichtstrahlen hemmte, oder wieder zuließ. Dadurch war wenigstens das Auslöschen und Wiederanzünden vermieden. Der Verbrauch an Kerzen zur Beleuchtung des Mannheimer Opernhauses und des französischen Theaters (Bühne und Auditorium) betrug nach einem Anschlag für das Jahr 1763: 30470 Kerzen, ungerechnet die Talgkacheln und Öllampen.[2] Das Wachs hierzu wurde von der kurfürstlichen Proviantkammer ohne besondere Verrechnung geliefert. Der Hauptbeleuchtungseffekt lag in transparenten Dekorationen, sowie im Gebrauch von Blitzlicht, bengalischem Feuer, überhaupt von Feuerwerkskörpern.

Zu dem glanzvollen Eindruck der Mannheimer Aufführungen mußte auch das Kostüm mitwirken. Die ersten Künstler des Hofes waren bei Neuausstattungen mit den Entwürfen der Kostüme für die Mitwirkenden vom Inhaber der ersten Rolle bis zum letzten Statisten herab beschäftigt. Die Thätigkeit dieser Kostümzeichner erschien öfters so wichtig, daß ihrer im Textbuch ausdrücklich gedacht wird. So ist mehrfach der Hofbildhauer August Egel als derjenige genannt, dem man die neuen prächtigen Kostüme verdankte. Eine Schar von Opernschneidern war angestellt, um die Ideen des Künstlers mit Nadel und Scheere in die Wirklichkeit umzusetzen.[3]

Angehörige aller möglichen Länder und Völker betraten in der Oper und im Ballet die Bühne. Aber ebenso wie die Griechen und Römer, die Inder und die Ägypter in Metastasios Dichtungen und in der ganzen opera seria nichts anderes waren als Menschen des achtzehnten Jahrhunderts, so erschien auch das Kostüm, das sie maskierte, nichts weniger als historisch und echt. Das realistisch echte Bühnenkostüm ist ja erst eine Errungenschaft unseres Jahrhunderts. Noch 1792 war am Mannheimer Nationaltheater eine Kleiderordnung mit genauen Detailvorschriften für die einzelnen Rollenfächer nötig, worin gegen manche alteingewurzelte Fehler zu Felde gezogen wurde.[1] Die Helden und Heldinnen der Bühne des vorigen Jahrhunderts erschienen teils in der Mode ihrer Zeit, teils in einem Mischkostüm von Rokoko und Antike. Symbolische Zuthaten: ein Panzer, ein Helm, ein Mantel, ein Fell oder etwas derartiges mußte dem Phantasiekostüm den Charakter des Griechen, Römers, Scythen u. s. w. geben. In der Hauptsache waren sich diese Bühnenkostüme alle gleich: möglichst viel Sammet, Seide und Spitzen. Reifrock, Puderperrücke, Bänder- und Federnschmuck — das waren ihre stereotypen, unvermeidlichen Bestandteile. So erschienen Achill und Antigone, Alexander und Iphigenie, Herkules und Dido und alle die übrigen Helden und Heldinnen der Oper wie der Komödie.[2] Noch 1781 eifert Schink gegen die unsinnige Kostümierung am Wiener Theater, wo nach seinem Ausdruck die Helden des Altertums bebändert, frisiert und eingepudert wie die Seiltänzer erschienen. Er schreibt: „Wenn ihre Ariadnen und Medeen nur recht brav von Gold und Silber strotzen, wenn sie nur mit Quasten, Fransen und Flittern belastet sind, wenn sie sich nur in einem mächtigen Reifrock spreizen lassen können, so meinen sie recht köstlich fürs Auge gesorgt zu haben!“[3] In Mannheim begann nur allmählich eine Läuterung des Geschmacks Platz zu greifen, denn noch 1778 gelegentlich einer Aufführung des Rousseau'schen Pygmalion auf Marchands Bühne schrieb Stengel, es sei eine unbegreifliche Sorglosigkeit, die Galathea erscheinen zu lassen „in der Tracht einer Pariser Operntänzerin mit einem Aufsatze à la Hérisson, einer Schnürbrust, einem Reifröckchen, mit drei Zoll hohen Absätzen und krystallenen Schnallen à la Artois auf den Schuhen, mit einem Worte eine Galathea, so wie sie die Göttin nur in dem Augenblick des Fluches über den menschlichen Verstand hätten beleben können.“[4]

Es wurde 1775 als ein Ereignis gepriesen, als in Gotha zum ersten Mal eine Ariadne in echt griechischem Kostüm die Bühne betrat.[5] Denn bei den Damen des Theaters war die Emanzipation von Putz und Mode am schwersten zu erreichen.

7.

Die Kirchenmuſik, Georg Joſeph Vogler.

Über die Pflege der geiſtlichen Muſik am Mannheimer Hofe iſt es viel ſchwieriger Detailkenntnis zu erlangen, als bei der Oper. Direkte Quellen fehlen faſt gänzlich; nur etwas über ein Dutzend erhaltene Textbücher von Oratorien geben uns wenigſtens über dieſen Zweig der kirchlichen Muſikpflege einige Anhaltspunkte.

Seitdem die Neuburger den kurpfälziſchen Thron beſtiegen hatten, war der Katholicismus die Religion des Hofes; durch den katholiſchen Kultus wurden an die Mitglieder der Hofmuſik bedeutend geſteigerte Anforderungen geſtellt, ſie hatten nun bei allen kirchlichen Feſten in der Hofkirche durch Aufführung von Meſſen, Vespern, Litaneien und kleineren kirchlichen Werken mitzuwirken. Die Geſangsſoliſten, das Orcheſter, ein Chor und eine Orgel waren hierzu faſt immer erforderlich. Die ſtändig wiederkehrenden Haupttage ſolcher kirchenmuſikaliſcher Aufführungen waren zur Zeit Karl Theodors folgende: 17. Januar Geburtstag der Kurfürſtin: Tedeum, Karfreitag: muſikaliſches Hochamt, Abends Oratorium, Oſtern und Pfingſten: muſikaliſches Hochamt mit Tedeum, Allerſeelen: Trauerabſolution, 4. Nov. Namenstag des Kurfürſten: Hochamt mit Tedeum, 19. November Namenstag der Kurfürſtin und 11. Dez. Geburtstag des Kurfürſten: ebenſo. Weihnachten: Chriſtmette, Tedeum, Gloria in excelsis, Sylveſter: Tedeum u. ſ. w.

Die Teilnahme des Hofs an den kirchlichen Feierlichkeiten war genau geregelt. Die Hofkalender geben darüber Tag für Tag Auskunft. Für die Karwoche galten z. B. folgende Beſtimmungen. Der Hof erſchien von Palmſonntag bis Karſamſtag in Trauer. An den erſten Tagen der Karwoche war Morgens Hochamt, Nachmittags gegen 4 Uhr wurden die ſog. Tenebræ oder Trauermetten »musicaliter«

in Gegenwart der höchſten Herrſchaften gehalten. Am Gründonnerſtag nach dem Hochamt fand im Ritterſaal des Schloſſes die herkömmliche Ceremonie der Fußwaſchung von 12 Greiſen durch den Kurfürſten ſtatt; Abends wurden wieder die ſog. Tenebræ geſungen. Den Morgen des Karfreitags füllten kirchliche Ceremonien aus, Nachmittags 4 Uhr war Trauermette, Abends 8 Uhr ein Oratorium in der Schloßkirche. In dieſer Weiſe war für jeden Feiertag genau das Hofceremoniell beſtimmt. Dieſe kirchlichen Aufführungen machten einen wichtigen Teil des muſikaliſchen Lebens in Mannheim aus; ſie waren ebenſo berühmt wie die Opernaufführungen. „Ich wollte lieber ein paar Finger als die Chriſtmette in der Hofkirche zu Mannheim verlieren — ſchreibt Wieland 1777 an Merck — das iſt für mich eine fête, die über alle Fêten und Opern geht.“

Dieſe Aufführungen fanden in der Schloßkirche ſtatt, die im linken Flügel des mittleren Schloßhofs gelegen iſt. Dann aber auch in der größeren und prächtigeren Jeſuitenkirche, die durch das Jeſuitenkolleg (jetzt Gymnaſium) in Verbindung mit dem linken Schloßflügel ſteht. Die einheimiſchen Komponiſten, Kapellmeiſter und Organiſten ſorgten in erſter Reihe für die Menge der erforderlichen Oratorien, Meſſen und der kleineren gottesdienſtlichen Werke. Doch iſt auch hier jene liberale Vielſeitigkeit zu konſtatieren, die von dem Opernrepertoire der Blütezeit gilt. Grua, Richter, Haſſe, Holzbauer, Wagenſeil, Sales und Ritſchel ſind die Namen, die uns in den noch vorhandenen Oratorientexten, von denen dasſelbe wie von den Operntextbüchern gilt, hauptſächlich entgegentreten.

Das frühſte Oratorium, von dem uns ein erhaltenes Textbuch Kunde giebt, fällt in die Jahre 1718—20 und wurde in Heidelberg aufgeführt. Es betitelt ſich »Il cuore umano« und hatte Fortunato Chelleri zum Komponiſten. Chelleri, der aus Parma ſtammte, und dem die italieniſchen Bühnen zu Anfang des Jahrhunderts eine Reihe von namhaften Opern verdankten, begegnet uns 1723 als Hofkapellmeiſter in Würzburg, 1725 als Hofkapellmeiſter in Kaſſel, 1731—34 als Hofkapellmeiſter in Stockholm, er ſtarb in Kaſſel 1757 im Alter von 79 Jahren. Über ſeine Beziehungen zum kurpfälziſchen Hofe war nichts zu ermitteln. Das obengenannte Werk iſt ausdrücklich als Oratorium bezeichnet, ſeine Aufführung am Hofe zu Heidelberg iſt durch das Textbuch bezeugt. Der Inhalt iſt weniger religiöſer, als moraliſierend-allegoriſcher Art. Das menſchliche Herz, die Liebe, der Zorn und die Grazia treten als „Interlocutori“ auf. Zu ihnen geſellt ſich am Schluß des zweiten Teiles ein Chor. Die Liebe und der Zorn

ſtreiten ſich um den Beſitz des menſchlichen Herzens. Die „Grazia“ tritt vermittelnd zwiſchen beide und weiſt ihnen ihre Aufgabe zu, ſie dämpft das ſtürmiſche Weſen der Liebe und mildert den Anſturm des Zornes.

Ein Werk des Hofkapellmeiſters Wilderer, das Oratorium »Il trionfo di Placido« wurde in der Faſtenzeit des Jahres 1722 bei Hofe aufgeführt. Es behandelt das Märtyrerſchickſal des Römers Placidus, der ſich zum Chriſtentum bekehrt hat und vom Kaiſer Hadrian ungeachtet ſeiner Verdienſte als römiſcher Feldherr zum Tode verurteilt wird, weil er ſich weigert, den heidniſchen Göttern zu opfern. Er ſoll wilden Tieren preisgegeben werden, aber als dieſe zitternd vor ihm zurückweichen, befiehlt der Kaiſer, ihn ſamt ſeiner Gattin und ſeinen Söhnen, die er kurz vorher wiedergefunden hatte, in einen glühenden Stier aus Erz zu werfen. Ein Chor von Engeln verkündet den ſeligen Heimgang der Märtyrer und ihre Aufnahme in die himmliſchen Gefilde. Das Ganze zerfällt in zwei Teile, ſowie in Recitative, Arien, einige kleine Duettſätze und einige Chöre: im erſten Teil ein Chor römiſcher Soldaten, im letzten Teil der ſchon erwähnte Engelchor.

Im Jahre 1724 begegnet uns in Mannheim ein geiſtliches Drama „Eſther“, komponiert vom Kapellmeiſter Wilderer und aufgeführt am Geburtstage der Prinzeſſin Eliſabeth. Eine ſceniſche Wiedergabe ſteht außer Zweifel, denn im Textbuch iſt Aleſſandro Bibiena als Maler der dabei verwendeten Dekorationen genannt. Wo jedoch dieſe Aufführung ſtattgefunden hat, war nicht feſtzuſtellen. Denn eine wirkliche Bühne gab es damals noch nicht in Mannheim. Bei einer früheren Aufführung in Heidelberg (es exiſtiert ein zweites, leider undatiertes, aber in Heidelberg gedrucktes Textbuch desſelben Werkes) ſcheint die Eſther nur als Oratorium aufgeführt worden zu ſein, darauf deutet der Zuſatz »cantarsi« auf dem Titelblatt. Auffällig bleibt allerdings die Lokalbezeichnung des zweiten Akts: königlicher Garten, aber daraus darf ebenſo wenig wie aus der Einteilung in Scenen auf eine ſceniſche Wiedergabe geſchloſſen werden.

Am Abend der Karfreitags 1732 wurde in der neuen Schloßkirche ein Paſſionsoratorium aufgeführt »Cristo pendente dalla croce«, von einem unbekannten Komponiſten, mit italieniſchem Text wie die Eſther und alle folgenden. Die Jeſuiten ſpielten in Mannheim und beſonders am Mannheimer Hofe eine wichtige Rolle, darum darf es uns nicht verwundern, wenn am Karfreitag 1740 ein Oratorium »La conversione di San Ignazio« zur Verherrlichung ihres

Ordensstifters und Schutzpatrons, des hl. Ignatius von Lojola aufgeführt wurde. Der Tenorist Lorenzo Santorini, zugleich Hofpoet und kurf. Sekretär, hatte den Text hierzu geschrieben, die Musik der Kapellmeister Carlo Pietro Grua. Ignatius ist bei der Belagerung von Pampeluna verwundet worden; auf seinem Krankenlager liest er Heiligenlegenden und wird dadurch zu seiner neuen Laufbahn als Streiter Jesu bekehrt. In diesem Oratorium wirken außer dem heiligen Ignatius folgende allegorische Personen mit: La grazia divina, angelo custode, la religione und onore mondano; ferner ein Chor christlicher Tugenden. Von Grua rührte auch die Komposition des im folgenden Jahre, 1741 aufgeführten Oratoriums »Bersabea ovvero il pentimento di David« her. Nach dem Druckjahr des Textbuches würde ebenfalls ins Jahr 1741 das den biblischen Stoff von Deborah behandelnde Oratorium »Jaele« fallen, zu dem Lorenzo Santorini den Text, Kapellmeister Grua die Musik geschrieben hatte. Erst aus dem Jahre 1748 liegt uns wieder ein Oratorientext vor: »La deposizione dalla croce di Gesù Cristo«. Die Dichtung war von Pasquini verfaßt, die deutsche Übersetzung, die dem Textbuch beigegeben wurde, hatte der Regierungskanzlist Karl Zuccarini besorgt, als Komponist ist Franz Xaver Richter genannt, welcher damals als Bassist in der kurfürstlichen Hofkapelle angestellt war. Der Aufbau dieses Werkes ist charakteristisch für die Oratorien dieser Zeit. Das Ganze ist scenisch gedacht, der Kalvarienberg ist nach einem ausdrücklichen Hinweis des Textbuchs als Schauplatz anzunehmen; die solistischen Dialoge der »Interlocutori« stehen durchaus im Vordergrund wie in der Oper; der Chor (Jünger Jesu) tritt nur dreimal in Thätigkeit, am Anfang und am Schluß des Werkes, sowie am Ende der ersten Abteilung. Die Scenen der Kreuzabnahme, Balsamierung und Grablegung sind sehr breit behandelt; Johannes, Magdalena, Joseph von Arimathia, Nicodemus und Simon Cyrenäus sind dabei beteiligt. Lange Schmerz- und Klage-Ergüsse wechseln ab mit Partien allgemein erbaulichen Inhalts. Der große Schlußchor ist ganz allgemein gehalten, indem er an die Klage über des Erlösers Tod und Wunden einen Preisgesang auf Gottes unendliche Liebe anschließt.

Ein sehr beliebter Oratorienstoff jener Zeit war das Gleichnis vom verlorenen Sohn. Claudio Pasquini hatte daraus einen Oratorientext geformt »Il figliuolo prodigo«, der häufig komponiert und z. B. schon 1735 in Wien mit der Musik des Ignaz Conti aufgeführt wurde. Für die Aufführung in Mannheim am Karfreitag 1742 hatte Kapellmeister Grua die Musik geliefert. Dieses Werk wurde 1749

wiederholt. Außer dem Vater und den beiden Söhnen des bibliſchen Gleichniſſes kommen darin als allegoriſche Perſonen die Liebe und die Hoffnung vor, ferner ein nur ſpärlich verwendeter Chor von Dienern des Vaters.

Einer der beliebteſten Oratorientexte jener Zeit war Metaſtaſios »Sant'Elena al Calvario« (die heil. Helena auf dem Kalvarienberg), dem ſich in der That dichteriſche Schönheit nachrühmen läßt. Helena pilgert nach Jeruſalem und beſucht die heiligen Stätten, auf Golgatha findet ſie die drei Kreuze, ein Wunder offenbart ihr das, an dem der Erlöſer geſtorben. Am Karfreitag 1750 wurde dieſes Werk in Mannheim aufgeführt und zwar mit der Muſik, die Carl Peter Grua dazu geſchrieben hatte.

Im Jahre 1753 erſchien Joh. Adolf Haſſe, der bedeutende Dresdener Kapellmeiſter und Komponiſt, mit ſeinem Oratorium »La conversione di Sant'Agostino«, zu dem ihm die kunſtſinnige Kurfürſtin Maria Antonia von Sachſen (die auch Komponiſtin und Sängerin war) den Text geliefert hatte. Es wurde 1750 in Dresden zum erſten Mal aufgeführt, kam alſo verhältnismäßig ſchnell in die kurpfälziſche Reſidenz. Es machte die Runde durch die muſikaliſche Welt; München, Leipzig, Rom, Berlin (zur Einweihung des neuen Palais 1768) und viele andere Orte führten es auf. Fürſtenau hebt aus dieſem berühmten Haſſeſchen Werke beſonders hervor ein ſchön gearbeitetes und innig empfundenes Soloquartett mit Chor am Schluß des erſten Teils und den Schlußchor als einen der wenigen figurierten Chöre in Haſſes Oratorien.[1]

Der Mannheimer Haſſe, Kapellmeiſter Ignaz Holzbauer, brachte bereits im erſten Jahr nach ſeiner Berufung 1754 eines ſeiner kirchlichen Werke in Mannheim zur Aufführung. Es war das Paſſionsoratorium in zwei Teilen »La Passione di Gesù Cristo«. Ein weiteres Oratorium von Holzbauer kam 1757 zur Aufführung; es war ſein »Isacco«. Leider iſt mir weder die Partitur der Paſſion, noch die des Iſaak zu Geſicht gekommen.

Von dem 1760 zum erſten Mal aufgeführten Oratorium »La Betulia liberata« von Holzbauer wird weiter unten noch die Rede ſein. Durch Holzbauers Beziehungen zu Wien iſt es vielleicht zu erklären, daß 1761 das vom Abbate Pizzi gedichtete Oratorium »Il roveto di Mose« aufgeführt wurde, deſſen Komponiſt der am Wiener Hof angeſtellte und als Schüler des J. J. Fux bekannte Georg Chriſtoph Wagenſeil war. Für die Karfreitagsaufführung des folgenden Jahres 1762 hatte Mattia Verazi, der Mannheimer

Hofdichter, einen Text geliefert, »Giefte« (Jephta) betitelt, deſſen Kompoſition von Pompeo Sales herrührte, der im Textbuch als Kapellmeiſter des Fürſtbiſchofs von Augsburg (damals Prinz Joſeph von Heſſen-Darmſtadt) bezeichnet wird.

Denſelben Text hat auch Holzbauer komponiert, wenigſtens geht eine in der Muſikbibliothek des Mannheimer Theaters befindliche abſchriftliche Partitur eines auf den Verazíſchen Text komponierten Gieſte unter Holzbauers Namen. Wann dieſe Kompoſition in Mannheim aufgeführt wurde, konnte bei dem Mangel eines darauf bezüglichen Textbuches nicht feſtgeſtellt werden. Was Sulzer dem berühmten Graunſchen Oratorium „der Tod Jeſu" vorwarf: die meiſten Arien unterſcheiden ſich nicht genug von Opernarien; faſt eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beinahe wollüſtige Putz der Melodien und an einigen Orten ſogar Spielereien, die die Empfindung töten, Paſſagen, die ſich zu jeder Leidenſchaft gleich gut ſchicken, weil ſie gar nichts ſagen[1] — das gilt von den meiſten kirchlichen Werken des vorigen Jahrhunderts. Sie führten den italieniſchen Opernſtil in die Kirche ein, die Bravourarie ſtand in ihrem Mittelpunkt, nicht im Chor lag, wie es im Oratorium der Fall ſein ſoll und in den großen Werken Bachs und Händels auch der Fall iſt, das Schwergewicht der Kompoſition. Dieſe Oratorien der Haſſe, Graun, Holzbauer u. ſ. w. waren Arienſammlungen mit endloſer Recitativverbindung und ſpärlicher Enſembleunterbrechung. Von den meiſten gilt, was man auch von den Opern jener Zeit ſagen kann, ſie waren der Geſangsvirtuoſen wegen da, mit Rückſicht auf ſie, oder in Abhängigkeit von ihnen geſchaffen.

Ein Einblick in die Partitur des Oratoriums »Giefte« (Jephta) von Holzbauer beſtätigt das Geſagte vollkommen. Die Muſik iſt ebenſo wie das Textbuch durchaus opernhaft. Jede der „auftretenden" Perſonen (Giefte-Tenor, Simmaco—Alt, Fineo—Baß, Storge und Sejola—Sopran) hat ihre dankbaren Nummern. Der Chor tritt übrigens in dieſem Werk etwas mehr in Thätigkeit als ſonſt. Ein vierſtimmiger Chor eröffnet und ſchließt den erſten Teil, der außerdem noch einen dreiſtimmigen Frauenchor mit Solo Sejolas, der Tochter Jephtas, enthält. Im zweiten Teil fällt der dreiſtimmige Chor von Sejolas Begleiterinnen in den Geſang Sejolas »Ed il suon di tue querele« ein, und ein vierſtimmigen Chor, wie die anderen von mäßiger Ausdehnung ſchließt das Werk mit dem Preis Gottes.

Am Karfreitag des Jahres 1766 wurde in Mannheim ein neues Oratorium Holzbauers »Il giudizio di Salomone« aufge-

führt, 1767 das Oratorium »Gioas re di Giuda« von Johann Ritſchel, einem Angehörigen der Mannheimer Kapelle, der ſeit Mitte der fünfziger Jahre unter den Violiniſten, 1764 als Vicekapellmeiſter erſcheint und nach 1767 nicht mehr vorkommt. Die Muſikbibliothek des Mannheimer Theaters beſitzt von ihm zwei Miſerere in Partitur, in Es-dur (1764) und G-dur (1766). Ins Jahr 1768 fällt die Aufführung des Oratoriums »Nabucodonosore«, deſſen Komponiſt nicht genannt iſt. 1769 erſchien Haſſes Paſſionsoratorium »I Pellegrini al santo sepolcro«. Fürſtenau[1] hebt aus dieſem berühmten Werke folgende beſonders bemerkenswerte Nummern hervor: Das den erſten Teil beſchließende, frei gearbeitete Quintett „le porte a noi diserra Jerusalem beata“ voll Empfindung und Anmut, ferner im zweiten Teil die Baßarie des Guida „D'aspri legato“ mit dem ſich daran ſchließenden großen obligaten Recitativ des Teotimo (Alt). Außer dem genannten Quintett und einem den zweiten Teil abſchließenden vierſtimmigen Chor von mäßiger Ausdehnung „Pellegrino è l'uomo in terra“ beſteht dies Oratorium nur aus Arien, die in der üblichen Weiſe durch Vermittlung von Recitativen aneinandergereiht ſind. Dieſe Arien tragen durchweg konzertmäßig-virtuoſenhaften Charakter, der Inhalt iſt religiös-erbaulich.

Erſt aus dem Jahre 1774 iſt uns wieder ein Oratorium bekannt geworden, nämlich Holzbauers »Betulia liberata« (Judith). Dies Werk wird in dem Textbuch aus dem genannten Jahre als »nuova composizione« bezeichnet, doch trägt die in der Muſikbibliothek des Mannheimer Theaters vorhandene Partitur (die aus dem Beſitz des Intendanten v. Venningen mit vielen anderen Werken zu Anfang dieſes Jahrhunderts dahin überging) den chronologiſchen Vermerk: 1760. Und in der That exiſtiert ein Textbuchdruck, der dem Jahre 1760 angehört. Das Werk ſcheint alſo damals zuerſt aufgeführt und 1774 wiederholt worden zu ſein. Der erſte Band der genannten Partitur iſt vielleicht Autograph des Komponiſten, während der zweite von der Hand eines Kopiſten herrührt. Dies Oratorium, deſſen Libretto von Metaſtaſio herrührt und auch von Mozart komponiert wurde, behandelt die Geſchichte der Judith (die Ermordung des Holofernes wird natürlich nur erzählt) und verbindet damit die Bekehrung des ungläubigen Ammoniterfürſten Achior. Außer der Judith, der drei große und dankbare Arien primadonnenhaften Zuſchnitts zugeteilt ſind, treten auf: die Häupter des Volkes von Betulia: Ozia (Sopran), Chabri (Alt) und Charmi (Tenor), Amital, eine vornehme Israelitin, und Achior (Tenor). Der Chor hat ſchöne, wenn auch nicht ſehr umfangreiche

Aufgaben, unter denen der Wechſelgeſang mit Ozia im erſten Teil »Pietà se irato sei« und der Wechſelgeſang mit Judith im zweiten Teil »Lodi al gran Dio« neben den Schlußchören der beiden Teile zu wirkungsvoller Geltung kommen. Der Grundcharakter des ganzen Werkes iſt opernhaft wie der des »Giefte«.

Auch als Komponiſt von Meſſen und kleineren kirchlichen Werken erwarb ſich Holzbauer Verdienſte um das muſikaliſche Leben Mannheims. Schubart äußert ſich über Holzbauers Kirchenſtil nicht beſonders günſtig:[1] „Seine Fugen und Allabreven jagen ſo furchtſam durcheinander und die Harmonie in denſelben iſt ſo dünne, daß man wohl ſieht, Holzbauer habe den Kontrapunkt nicht tief genug ſtudiert.“ Ein Miſerere Holzbauers hat bekanntlich Mozart für eine Aufführung in Paris 1778 bearbeitet, d. h. drei Chöre, einige Soloſtellen und ein Soloquartett neu hinzugeſchrieben; aber auch in dieſer Form hatte das Werk in Paris keinen rechten Erfolg. Von dieſen Ergänzungen Mozarts ſcheint ſich nichts erhalten zu haben.[2]

Nicht nur an Karfreitagen wurden Oratorien aufgeführt, ſondern auch an anderen hohen Feiertagen. Am Tage Allerheiligen 1777, wenige Monate bevor das reichentwickelte Mannheimer Muſikleben durch die Überſiedelung des Hofes nach München eine jähe Kataſtrophe erlitt, fand eine der merkwürdigſten kirchenmuſikaliſchen Aufführungen des damaligen Mannheim ſtatt. Es war eine Aufführung von Händels „Meſſias.“ Wir ſind erſtaunt, an einem Hofe, deſſen muſikaliſches Leben von italieniſchen und italianiſirenden Komponiſten beherrſcht wurde, plötzlich ein Händelſches Werk auftauchen zu ſehen, um ſo mehr, als dieſe Mannheimer Aufführung des Meſſias die zweite in Deutſchland überhaupt war, der die in Hamburg 1775 voranging und die in Schwerin 1780 folgte. Erſt im Lauf der achtziger Jahre ſchloſſen ſich daran weitere Aufführungen des Meſſias in Deutſchland. Es läge nahe, an eine Vermittlung des Londoner Bach zu denken, deſſen Beziehungen zu Mannheim früher erwähnt wurden, doch laſſen ſich keine ſicheren Anhaltspunkte für dieſe Annahme finden. In England datierte der vollſtändige Triumph des Meſſias erſt von ungefähr 1750 an.

Die Mannheimer Aufführung von 1777 gewinnt noch durch zwei Thatſachen an Merkwürdigkeit: durch die Anweſenheit Mozarts und durch den totalen Mißerfolg des Werkes. Mozart wohnte am Tag nach ſeiner Ankunft in Mannheim, am 31. Oktober, der Hauptprobe des Meſſias bei, verließ dieſelbe aber vor Beendigung des Oratoriums, das keinen Eindruck auf ihn gemacht zu haben ſcheint. „Das Ora-

torium, welches man probirt — ſchrieb er am gleichen Tag an ſeinen Vater — iſt vom Händel, ich bin aber nicht blieben. Denn man hat vorher einen Pſalm Magnificat probirt vom hieſigen Kapellmeiſter Vogler, und der hat ſchier eine Stunde gedauert." Über die Aufführung am 1. November ſchreibt Mozart gar nichts, dagegen exiſtiert ein allerdings tendenziöſer Bericht in Voglers Monatsſchrift „Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule", welcher folgendes mitteilt:[1] Der 1. November 1777 habe den Mannheimer Kennern Gelegenheit gegeben, die Simplicität eines Händel zu beurteilen; „von unſeren beſten Sängern und Inſtrumentiſten ward ſein ſo hoch gerühmtes Oratorium der Meſſias aufgeführt. Bei allen war der Wetteifer recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen: aber was geſchah! Alle Zuhörer gähnten. War dieſes ein Zeichen von verderbten Organen, ſo haben wir Mannheimer alle dieſes Unglück miteinander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet, mag das einhellige Zeugnis aller derer bewähren, die unſer Orcheſter kennen. Was anders als die unerträgliche Trockenheit, nicht edle Simplicität der Muſik hat uns in dieſe tötliche Apathie verſenket! Wie auffallend war der Kontraſt, als ein Pſalm-Magnifikat, das unſer zweiter Kapellmeiſter geſetzt und jener unvollendeten (!) Aufführung unmittelbar nachgefolget, nicht nur uns wieder zum Leben geführet, ſondern ein Wonnegefühl in uns erreget hat, das nicht zu ſchildern iſt."

Vogler trug alſo den Preis über Händel davon, er weckte die bei Händel Entſchlummerten wieder auf. Dafür, daß die Aufführung des Meſſias damals in Mannheim unterbrochen wurde und unvollendet blieb, giebt uns eine andere Stelle der „Tonſchule"[2] ein weiteres Zeugnis, worin es heißt: „Es blieb aber beim erſten Teil des Oratoriums, der zweite konnte nicht folgen, weil dieſe trockene Muſik kein Zuhörer aushalten will."

Aus dieſen Berichten, die eine bedauerliche Einſeitigkeit des Kunſtverſtändniſſes verraten, geht deutlich hervor, welch einen bedeutenden Einfluß damals Vogler mit ſeinen Anſichten und Kompoſitionen auf den Geſchmack des Mannheimer Publikums hatte. Der Abbé Georg Joſeph Vogler iſt für die letzten Jahre der Mannheimer Reſidenzperiode eine außerordentlich wichtige Perſönlichkeit; dies und ſeine muſikgeſchichtliche Bedeutung rechtfertigen es zur Genüge, daß wir etwas näher auf ihn eingehen, wozu ſich hier die beſte Veranlaſſung darbietet, da er beſonders für die Entwicklung der Kirchenmuſik von Wichtigkeit war.

Seit Februar 1777 hatte der alte Holzbauer in dem Vicekapellmeiſter Georg Joſeph Vogler einen Kollegen neben ſich, der ihm ein

ebenſo unangenehmer Rivale, wie faſt dem ganzen Orcheſter ein unbeliebter Vorgeſetzter war. „Er iſt ein öder muſikaliſcher Spaßmacher, ein Menſch, der ſich recht viel einbildet und nicht viel kann; er iſt ein Narr, das ganze Orcheſter von oben bis unten mag ihn nicht," ſo ſchreibt Mozart im November 1777, und die Anſicht des Orcheſters ſpricht aus dieſen Worten. Voglers eingebildetes Benehmen, das Mozart äußerſt unſympathiſch berührte, war der Hauptgrund dieſer Abneigung. Er führte damals mit beſonderem Stolz die großartigen Titel: päpſtlicher Erzzeuge, Ritter vom goldenen Sporn und Kämmerer des apoſtoliſchen Palaſtes, S. Kurf. Durchl. zu Pfalz geiſtlicher Rat, Hofkaplan und Hofkapellmeiſter, öffentlicher Tonlehrer und Mitglied der arkadiſchen Geſellſchaft in Rom.[1]

Über Vogler, ſeine Perſon und ſeine Kunſt iſt von jeher ſo verſchieden und namentlich auf Mozarts mannigfache, ſehr ungünſtige Äußerungen hin ſo abſprechend geurteilt worden, daß in neueſter Zeit von ſeinem Biographen Prof. Karl Emil von Schafhäutl eine Ehrenrettung verſucht wurde, die der unbedingteſten Verehrung und Bewunderung voll iſt.[2] Man braucht ſich durch alle die Beſchönigungsverſuche, mit denen Schafhäutl die minder edlen Züge in Voglers Charakter, ſeine übergroße Selbſteingenommenheit und ſein ſalbungsvolles Strebertum in beſſerem Lichte erſcheinen zu laſſen bemüht iſt, nicht beirren zu laſſen und der mitunter bedenklich hohen Überſchätzung der Bedeutung dieſes Komponiſten und ſeiner Werke nicht beizuſtimmen, und kann trotzdem die unleugbaren Verdienſte Voglers um die theoretiſche und praktiſche Muſik anerkennen. Vogler iſt bekanntlich der Lehrer Peter Winters, Karl Maria v. Webers und Giacomo Meyerbeers geweſen (außer vielen andern minder hervorragenden Schülern), darf alſo unſer Intereſſe etwas länger und eingehender feſſeln, zumal da er für Mannheims Muſikleben, wenn auch nur ſehr kurze Zeit, von Wichtigkeit geweſen iſt.

Vogler war der jüngſte Sohn des aus einer bairiſchen Müllerfamilie ſtammenden, in der Kapelle des Fürſtbiſchofs von Würzburg bedienſteten Geigenmachers, Violin- und Violoncellſpielers Johann Georg Vogler und wurde am 15. Juni 1749 zu Pleichach, einer Vorſtadt Würzburgs, geboren. Schon als Knabe zeichnete ihn unerſchütterliche Energie und ehrgeizerfüllte Arbeitskraft aus. Er beſuchte das Jeſuitengymnaſium, tagsüber lag er ſeinen Studien ob und mußte die Nacht zum Verdruß der Nachbarn zu ſeinen muſikaliſchen Übungen benutzen. An der Univerſität gründete er ein Liebhaberkonzert. Sein ganzes Streben ging in erſter Linie darauf hin, die Prieſterweihen zu erlangen.

Aber neben der Theologie beſtimmte die Muſik ſeinen Lebensweg. Es zog ihn nach Mannheim, dem damaligen Mittelpunkt der muſikaliſchen Welt. Karl Theodor nahm ihn gnädig auf, belobte ſein Spiel — er war von früh auf ein ausgezeichneter Klavier- und Orgelvirtuoſe — und gab ihm den Auftrag, ein Ballet zu komponieren. Gerade wollte er in Würzburg ins Franziskanerkloſter eintreten (Sept. 1770), als er ein Dekret des Kurfürſten Karl Theodor erhielt, das ihn zum Almoſenier ernannte.

Am 22. November 1772 las der Hofkaplan Vogler in der Hofkirche zu Mannheim in Gegenwart des ganzen Hofes ſeine erſte Meſſe.[1] Bereits im Anfang des Jahres 1773 wurde ihm ein Schüler zur Ausbildung im Klavierſpiel zugewieſen, es war der damals ſiebenjährige Bernhard Anſelm Weber aus Mannheim, der ſpätere Berliner Kapellmeiſter. Vogler drängte es jetzt, Italien, das Land der Muſik, kennen zu lernen und ſich hier bei dem berühmten Padre Martini in der Kompoſition zu vervollkommnen. Nach dreimaligem dringenden Geſuch genehmigte ihm der Kurfürſt am 15. März 1773 eine Beiſteuer zu ſeiner Reiſe nach Italien (beſtehend in 500 fl.), auf die weitere Bitte um Anſtellung als Vicekapellmeiſter und Hoforganiſt entſchied der Kurfürſt: dieſe petita hätten vorläufig auf ſich zu beruhen. Ein Jahr ſpäter, am 21. März 1774 wurde ihm für ſeinen Aufenthalt in Italien eine weitere Gratifikation von 500 fl. bewilligt und am 17. Februar 1775 zur Beſtreitung der Rückreiſekoſten 400 fl.[2] Vogler ging zunächſt nach Bologna und ſuchte ſeinen Wiſſensdurſt im Unterricht des Padre Martini zu ſtillen, der in aber ſehr enttäuſchte, da er ganz auf dem alten »Gradus ad Parnassum« von Fux beruhte. Er trennte ſich bald wieder von Martini und ſtudierte Ende 1773 in Padua Theologie. Hier wurde er in der Muſik der Schüler des Padre Valotti. In Venedig traf er mit dem 75jährigen Haſſe zuſammen, der ſich ſeiner ſehr annahm. Durch Vermittlung des kurpfälziſchen Geſandten in Rom, des Marquis Thomas von Antici, wurde er dem Papſt Pius VI. vorgeſtellt, der ihn zum Ritter vom goldenen Sporn, Protonotar und Kämmerer ernannte. In allen ariſtokratiſchen Kreiſen Roms fand er infolge ſeines virtuoſen Spiels begeiſterte Aufnahme und wurde im Juli 1774 zum Mitglied der arkadiſchen Geſellſchaft ernannt.

In Rom traf ihn Karl Theodor und nahm ihn mit ſich auf ſeiner Reiſe über Florenz nach Bologna. Dann ging Vogler nach Padua zurück und traf im November 1775 wieder in Mannheim ein. Er wußte ſich bei Hofe ſo ſehr in Gunſt zu ſetzen, daß er vom Kurfürſten am 6. Auguſt 1776 die Ernennung zum geiſtlichen Rat

und am 28. Februar 1777 die Ernennung zum zweiten Kapellmeiſter erreichte.

Dieſe ſchnelle Carriere und ſein bevorzugter Stand erregten natürlich den Neid ſeiner Untergebenen. Man ſpöttelte über ihn, wenn er am Direktionspulte ſtand in ſeinem ſeidenen Kleide, dem violetten Seidenmäntelchen, den violetten Strümpfen und der Calotte. Man warf ihm Eitelkeit und Frömmelei vor. Auch Mozarts Urteil über Vogler, der ihm als Menſch wie als Künſtler durchaus unſympathiſch war, iſt ſicherlich von dieſer Seite her beeinflußt.

Vogler ſammelte in Mannheim bald einen anſehnlichen Schülerkreis um ſich. Vor ſeiner italieniſchen Reiſe hatten außer dem bereits genannten Bernhard Anſelm Weber ſeinen Unterricht genoſſen: J. Einberger, der ſpätere langjährige Correpetitor am Mannheimer Theater, Philipp Enslin, ſpäter Kapellmeiſter in Wetzlar, Michael Pfeifer, der Komponiſt der in Venedig aufgeführten Oper »Il puntiglio d'amore«, und Franz Danzi, der ſpätere Kapellmeiſter am Münchener, Stuttgarter und Karlsruher Hofe. Nach ſeiner Rückkehr aus Italien ſchloſſen ſich ihm folgende Schüler an: Peter Winter, der bedeutende Komponiſt und ſpätere Münchener Hofkapellmeiſter, Ludwig v. Buri, ein heſſiſcher Oberſt-Wachtmeiſter, Georg Wenzel Ritter, ein ausgezeichneter Fagottiſt des Mannheimer Theaterorcheſters, Peter Ritter, der nachmalige Kapellmeiſter am Mannheimer Nationaltheater, ferner die Komponiſten Jacob Friedrich Öhler, Kornacher und Mezger, J. P. Verazi, der Sohn des Mannheimer Hofpoeten, Friedr. Wilh. Pixis, Frh. v. Kerpen u. a. Auch die blinde Klavierſpielerin Thereſe Paradies aus Wien und die Sängerin Ludmilla Lemke aus Mannheim genoſſen zeitweilig ſeinen Unterricht.

Von ſeinen ſpäteren Schülern ſeien noch genannt: der Stockholmer Kapellmeiſter Joſeph Kraus, ein Mannheimer, ſodann aber Karl Maria v. Weber und Giacomo Meyerbeer. Die beiden letzteren ſchloſſen ſich ihm 1810 in Darmſtadt an, wo Vogler nach wechſelvollen Odyſſeusfahrten eine Heimſtätte gefunden hatte.

Einzelne Kompoſitionen ſeiner Schüler hat Vogler in den von ihm herausgegebenen „Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule“ veröffentlicht. Von dieſer Monatsſchrift erſchienen drei Jahrgänge 1778—1780 mit drei Notenbänden „Gegenſtände der Betrachtungen“, die der Reihe nach beſprochen und erläutert werden. Er will durch dieſe theoretiſchen Erläuterungen und Analyſen, die ein ſehr intereſſantes muſikwiſſenſchaftliches Material enthalten, den Geſchmack heranbilden und verfeinern, wie er ſelbſt ausdrücklich ſagt. Er rühmt ſich darin ſeiner

pädagogiſchen Thätigkeit und thut ſich viel darauf zu gut, daß in Deutſchland und nicht in Welſchland, und zwar von ihm die erſte öffentliche ſyſtematiſche Lehrkanzel der Tonwiſſenſchaft begründet worden ſei. Er meint damit die von ihm errichtete Mannheimer Tonſchule, zu deren Begründung und Unterhaltung ihm der Kurfürſt ſeine finanzielle Beihilfe lieh.[1] Die Grundlage zu ſeinen an dieſem Privatkonſervatorium gehaltenen Vorleſungen*) hat er 1776 veröffentlicht unter dem Titel „Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt". Dieſes ſein erſtes theoretiſches Werk, das großes Aufſehen machte und mancherlei Anfeindung erfuhr, widmete er ſeinem kurfürſtlichen Gönner. Er bezeichnet ſein Werk in der Vorrede als ein Dankopfer für die Gnade des Kurfürſten, der ihn nach der Wohnſtadt des deutſchen Apollo, nach dem berühmten Mannheim berufen habe, wo der Kurfürſt einen Chor von Tonkünſtlern unterhalte, deſſen Ruf ſich bis an die äußerſten Grenzen von Europa verbreitet habe. Die Tonwiſſenſchaft definiert er dahin, daß ſie aus ſicheren Gründen die Verhältniſſe aller Töne beſtimme, was dem Gehör wohl oder übel klinge. Er geht aus von den Grundelementen der Muſik, den phyſikaliſch-arithmetiſchen Verhältniſſen der Töne, giebt eine Entwicklung der Scala und der Accordverbindungen und kommt wie ſein Lehrer Valotti in Padua, auf deſſen Syſtem er fußt, zu dem Grundſatz: der Dreiklang iſt die Baſis aller Akkorde. Alle Polyphonie geht ihm, dem Harmoniker, aus der Harmonie hervor. Er nennt polyphoniſch ſchreiben „neue Geſänge aus der Harmonie hervorlocken." In ſeiner angewandten Tonwiſſenſchaft, der Tonſchule (1778 erſchien von ihm das theoretiſche Werk „Kurpfälziſche Tonſchule" in 2 Teilen, Mannheim bei Schwan u. Götz), behandelt er die Kompoſitionslehre, den muſikaliſchen Satz- und Periodenbau und giebt hierzu in den drei Jahrgängen „Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule" praktiſche Erläuterungen und Beiſpiele. Man erhält dadurch genauen Einblick in ſeine eigenartige, ebenſo hoch geprieſene, wie ſtark angefeindete[2] Lehrmethode.

In einem ſpäteren Werke, dem „Choralſyſtem" ſtellt er folgende Fragen: Was iſt der Tonkunſt höchſter Zweck? Antwort: Den Schöpfer zu loben. Was iſt ihre eigentliche Abſicht? Antwort: Das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben. Welches iſt die vornehmſte Gattung? Antwort: Die Kirchenmuſik.

Bei dieſem muſikaliſchen Glaubensbekenntnis iſt nicht zu verwundern, daß Vogler in der Kirchenmuſik die Hauptaufgabe ſeines

*) Einer dieſer Vorleſungen wohnte auch Leſſing während ſeines Mannheimer Aufenthaltes bei. (Tonſchule 1, 316).

Lebens erblickte. Sie war der Mittelpunkt ſeines kompoſitoriſchen Schaffens. Sein Beſtes hat er auf dieſem Gebiete geleiſtet. Einer Rechtfertigung, weshalb er hier im Zuſammenhang mit der Mannheimer Kirchenmuſik beſprochen wird, bedarf es daher nicht. Eine große Reihe geiſtlicher Kompoſitionen Voglers entſtand in Mannheim: Meſſen, Miſerere, Tedeums, Motetten u. ſ. w., von denen der größte Teil jedenfalls bei den feſtlichen Gottesdienſten in den Mannheimer Kirchen aufgeführt wurde. Seine beiden berühmteſten und bekannteſten Werke: eine große Meſſe in D-moll[1] und ein Requiem in Es-dur fallen in eine ſpätere Zeit, 1784 und 1807.

Auch als Opernkomponiſt trat er hervor. Seine erſte Oper „der Kaufmann von Smyrna" gehört noch in die Mannheimer Zeit. Der Buchhändler Schwan hatte ihm dazu den deutſchen Text nach einem franzöſiſchen Original von Champfort geliefert. Eine Zergliederung dieſes Werkes findet man in den Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule. Inbezug auf Inſtrumentation, harmoniſche Kombinationen und Rythmik verdankt man Vogler wichtige Fortſchritte, die aber erſt durch Webers und Meyerbeers Werke wirkliches Gemeingut geworden ſind. Voglers Verdienſte in dieſer Beziehung haben noch nicht die verdiente Würdigung gefunden.*)

Voglers neue Akkordfolgen, ſeine eigenartigen Vokal- und Inſtrumentaleffekte wurden ſchon während ſeiner Mannheimer Zeit angeſtaunt und teilweiſe auch angegriffen. In ſeinem dem Papſt Pius VI. gewidmeten und 1776 während der Faſtenzeit in Mannheim geſungenen vierſtimmigen Miſerere beſteht nach Voglers eigenem Hinweis „der ganze Ausdruck des gekrönten Propheten, da er Gott ſein demütiges und zerknirſchtes Herz opfert, in der verminderten Dritten und Siebenten dis f a c". Aus den Analyſen eigener Werke in der Mannheimer Tonſchule geht hervor, welchen Wert er auf derartige ſymboliſche Bedeutung von Einzelakkorden, Akkordfolgen und Inſtrumentalfärbungen legt und wie er hierbei faſt zur ausgeſprochenen

*) Karl Maria v. Weber hat ihn gegen den Vorwurf verteidigt, daß er als Komponiſt nur gelehrt und trocken ſchreibe, und erklärt, daß er ihm als ſeinem Lehrer ewig dankbar ſei. Schubart dagegen, der ihn im allgemeinen ſehr gerecht beurteilt, kommt zu dem Schluſſe: ſeine Stücke haben viel Steifes, Eigenſinniges und Kaltes. Arithmetiſche Klügelei, pedantiſche Verſtandesarbeit herrſchen in ihnen vor und unterdrücken den freien Strom herzerfreuender melodiſcher Erfindung. So neu und bedeutend auch ſeine theoretiſchen Schriften ſeien, auch in ihnen herrſche der Eindruck des Geſuchten und Gekünſtelten vor. „Statt ſeine natürliche Phyſiognomie zu zeigen, grimaſſiert er." Seine ganze Kunſt leide unter dem Sklavenjoche ſeines Syſtems.

Programmmuſik fortſchreitet. In den Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule findet man eine Takt für Takt, Ton für Ton programmatiſch erläuternde Beſprechung ſeiner Ouvertüre zu Shakeſpeares Hamlet von 1779. „Die tiefe Traurigkeit Hamlets über den Verluſt ſeines Vaters, die Erſcheinung des Geiſtes, der durch die Erzählung entflammte Zorn des Hamlet, der verſtellte Wahnſinn Hamlets“, dieſe Momente geben ihm das Material zum thematiſchen Aufbau ſeiner Ouvertüre. Auf charakteriſtiſche Inſtrumentierung legt er beſonderen Wert. „Düſtere Fagotte, dunkel tönende Waldhörner, weinerliche Oboen, wimmernde Flöten“ geben der Einleitung ein eigenartiges, die Stimmung der Tragödie vorbereitendes Kolorit. Schubart preiſt dieſe Ouvertüre als ein wahres Meiſterwerk.

Auch für ſeine Orgelvorträge liebte er programmatiſche Grundlagen. Auf ſeinen Konzertprogrammen figurieren faſt immer Effektſtücke wie dieſe: „Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwiſchen kommendem Donnerwetter“ oder „Hirtenwonne, vom Donnerwetter unterbrochen“. Es wird erzählt, daß er 1785 bei einem Beſuch der Düſſeldorfer Galerie ſich ein Klavier vor die berühmteſten Gemälde rücken ließ, um ſeinen Empfindungen über die Meiſterwerke italieniſcher und niederländiſcher Maler in Tönen Ausdruck zu verleihen.

Er hatte als Orgelvirtuos und Klavierſpieler einen berühmten Namen. Seine Leiſtungen auf dieſen beiden Inſtrumenten ſtanden weit über der Stufe, zu der es die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen gebracht hatten. Seinem Klavierſpiel rühmt die zeitgenöſſiſche Beurteilung in erſter Linie Brillanz und Kraft nach. Die Größe ſeines Spieles habe mehr im kraftvollen Vortrag brillanter Stellen, in der Wiedergabe prächtiger Paſſagen, als im weichen, ruhigen Vortrage ſeelenvoller, inniger Empfindungen beſtanden. Das Allegro ſei ihm unendlich beſſer gelungen, als das Adagio. Voglers Orgelſpiel wird als großartig und effektvoll bezeichnet, ſeine hervorragende Kunſt in der Regiſtermiſchung, die er ſeiner gründlichen Kenntnis vom Orgelbau verdankte, erregte ſtets die höchſte Bewunderung. Er behandelte bei ſeinem Spiel die Orgel wie ein Orcheſter und wußte orcheſtrale Klangwirkungen auf ihr hervorzuzaubern.

Sein Beſtreben, den Dingen auf den Grund zu gehen, zu verbeſſern und zu reformieren, hat ihn bei ſeinem Lieblingsinſtrument, das eben die Orgel war, zu mannigfachen Verſuchen geführt, die Einrichtungen der Orgel zu verbeſſern und zu vereinfachen, Verſuche, die für die Entwicklung der Orgelbaukunſt von großer Wichtigkeit ſind, obwohl ſie im großen Ganzen wenig beachtet und verwertet wurden.

Über Voglers Spiel äußert ſich der junge Mozart ebenſo ungünſtig wie über ſeine Perſönlichkeit. Er hörte ihn auf der Orgel der lutheriſchen Kirche in Mannheim und ſchildert ſeine Eindrücke in dem Brief vom 18. Dezember 1777: Vogler ſei ſozuſagen nichts als ein Hexenmeiſter. Sobald er etwas majeſtätiſch ſpielen wolle, verfalle er ins Trockene. „Ich will ihm lieber zuſehen als zuhören."

Vogler war einige Zeit lang der Abgott des Mannheimer Hofes. Er war hier gefeiert als Komponiſt wie als Virtuos. Schubart ſtellt Vogler den Virtuoſen über Vogler den Komponiſten. Im Primaviſta-Spiel und freien Phantaſieren hatte er wenige ſeines gleichen. Man ſagte ihm nach, er phantaſiere beſſer, als er komponiere. Als Orgelſpieler hatte er damals in Mannheim kaum einen Rivalen neben ſich. Denn was die beiden Hoforganiſten Anton Marxfelder und Nicolaus Bayer leiſteten, war ſehr minderwertig. Einer ſpielte ſchlechter als der andere, der erſte womöglich noch miſerabler als der zweite. Mozart, der das bezeugt, ſagt ſpöttiſch: „Ich glaube, wenn man ſie zuſammenſtößt, ſo würde noch was Schlechteres herauskommen. Es iſt zum Totlachen, dieſen Herren zuzuſehen." Er meint, ſie lohnten allein ſchon die Mühe einer Reiſe nach Mannheim.

Die Orgeln, die den damaligen Mannheimer Organiſten zur Verfügung ſtanden, werden von verſchiedenen Seiten als gute Inſtrumente gerühmt. Auch die proteſtantiſchen Kirchen zeichneten ſich durch vortreffliche Orgeln aus. In der reformierten Kirche ſpielte Schubart (wie er ſelbſt erzählt)[1] vor einer angeſehenen Zuhörerſchaft die Orgel, deren Einrichtung und Klang er rühmend erwähnt: „Nirgend fand ich die Menſchenſtimme täuſchender und reiner als hier auf dieſer Orgel. Flöten und Zinnregiſter ſtanden im ſchönſten Verhältniſſe gegeneinander, und das Pedal hatte Stärke und Dicke; auch war die Orgel ſo gut geſtimmt, daß man in chromatiſchen Tönen wühlen durfte, ohne das den Orgeln ſonſt ſo eigene Wolfsgeheul zu befürchten."

In der lutheriſchen Kirche wurde 1777 eine neue Orgel aufgeſtellt, die Vogler am 18. Dezember 1777 in Gegenwart Mozarts und der muſikaliſchen Kapazitäten Mannheims probierte. Mozart, der darüber in einem Briefe desſelben Datums berichtet, fand die Orgel ſehr gut, „ſowohl im ganzen Pieno als in einzelnen Regiſtern", war aber von Voglers auf äußerliche Effekte angelegtem Spiel nicht ſonderlich entzückt. Mozart ſpielte auf den Orgeln beider proteſtantiſcher Kirchen. „Neulich bin ich — ſchreibt er am 27. Dezember 1777 aus Mannheim — in die reformierte Kirche gegangen und habe anderthalb Stunden auf der Orgel geſpielt. Es iſt mir auch recht

von Herzen gegangen. Mit nächſtem werden wir . . . in die lutheriſche Kirche gehen, und da werde ich mich auf der Orgel köſtlich divertieren. Das Pieno habe ich ſchon bei derſelben Probe, wovon ich geſchrieben habe, probiert, habe aber nicht viel geſpielt, nur ein Präludium und dann eine Fuge."

Die erſte Orgel in dieſer Kirche (Trinitatiskirche) ſtammte aus dem Jahre 1724 und war für 1030 Gulden von einem Meininger Orgelmacher geliefert. Damals wurde auch ein beſonderer Organiſt an dieſer Kirche angeſtellt in der Perſon des vortrefflichen ſächſiſchen Muſikers Johann Ephraim Reumann, während vorher der Schulmeiſter ausgeholfen hatte.[1]

Schubart fiel bei der ſonſtigen Vollkommenheit der Mannheimer Muſikpflege der ſchlechte Zuſtand der Kirchenmuſik ſchwer aufs Herz. Ihre Verweltlichung berührte ihn äußerſt unangenehm. „Man würdigte — ſo äußert er ſich in ſeiner Selbſtbiographie[2] — den Kirchenſtil nur weniger Aufmerkſamkeit, verſchmähte die alten Meſſen und führte neue im weichſten und winzigſten Opernſtile hingetändelte Kirchenmuſik auf. Nichts iſt profaner als ein Lamm Gottes im girrenden neuwelſchen Geſchmacke, ohne Himmelsgefühl hergelallt, und ein Kyrie, das in ſchnellen, leichtfertigen Takten und Tönen wie eine Theaternymphe daherfaſelt."

Dieſe Bemerkung richtet ſich hauptſächlich gegen den opernhaft-theatraliſchen Stil der Mannheimer Kirchenmuſik, den dieſelbe übrigens mit der Kirchenmuſik an den meiſten anderen Orten teilte. Aber auch die Art der Ausführung der kirchlichen Werke fand verſchiedentlich herabſetzende Angriffe. Namentlich die choriſtiſchen Leiſtungen waren es, welche eine derartige Kritik herausforderten.

Mozart, der dem Hochamt in der Schloßkirche an Allerheiligen 1777 beiwohnte, fand das mitwirkende Orcheſter ſehr gut und ſtark beſetzt. Nach ſeinem Briefe vom 4. November 1777 ſpielten mit: 20 Violinen, 4 Bratſchen, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 4 Violoncelli, 4 Fagotts, 4 Kontrabäſſe, Trompeten und Pauken. Dagegen urteilt er über den Chor ſehr abfällig. Er war im Verhältnis zu dem Orcheſter viel zu ſchwach, da er in Sopran, Alt, Tenor und Baß nur je 6 Stimmen zählte. „Dies kommt daher, ſchreibt Mozart, die Wälſchen ſind hier jetzt miſerabel angeſchrieben; ſie haben nur zwei Kaſtraten hier, und die ſind ſchon alt. Man läßt ſie halt abſterben. Der Sopraniſt möchte ſchon auch lieber den Alt ſingen; er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben die ſie haben, ſind elendig. Die Tenor und Baß wie bei uns die Totenſinger."

In den ſiebziger Jahren wurden zur Verſtärkung des Chores Zöglinge des Seminarium musicum[1] beigezogen, das vom Jeſuitenkollegium „zum Behuf der neuen Kirche“ d. h. zum Muſikdienſt in der Jeſuitenkirche begründet worden war und ſeit 1756 vom Kurfürſten eine jährliche Naturalienunterſtützung an Frucht, Wein und Holz erhielt. In dieſem Seminarium musicum oder Seminarium Aloysianum wurden „arme pfälziſche Studenten“ in der Vokal- und Inſtrumentalmuſik unterrichtet. Die Koſt- und Unterhaltungsgelder wurden vom Jeſuitenkollegium beſtritten. Im Jahre 1775 beſtand das Aloyſianum aus folgenden 26 Mitgliedern: 3 Sopraniſten, 3 Kontraaltiſten, 1 Tenoriſten, 1 Baſſiſten, 8 Violiniſten, 1 Bratſchiſten, 1 Violoncelliſten, 1 Kontrabaſſiſten, 2 Flötiſten und Oboiſten, 4 Waldhorniſten und Trompeter und 1 Organiſten. Dieſelben ſtanden unter einem Präſes (1775: Alexander Keck) und einem Präceptor.

Am 17. Februar 1775 genehmigte der Kurfürſt die vom Intendanten Pagnozzi getroffene Beſtimmung, daß der Hofbaſſiſt Fiſcher gegen eine Jahreszulage von 200 Gulden „die ſingkunſtluſttragende Jugend in dahieſigem Seminario musico“ unterrichte; die ſo Herangebildeten ſollen zur Verſtärkung des Chores in der kurfürſtlichen Hofkapelle gebraucht werden. Von den Inſtrumentaliſten wurden ſechs mitunter zu den Aufführungen des Hoforcheſters beigezogen. In einem kurfürſtlichen Reſkript an die Hofkammer, Schwetzingen 25. Juni 1776, wurde genehmigt, daß zur Verſtärkung des Chores aus dem Seminar drei Sopraniſten und drei Kontraaltiſten verwendet würden; dem „zu deren Unterhalt in Koſt, Schuhe und Strümpf, dem Waſchen und Friſieren ſich erbotenen Direktor gedachten Seminarii werden dafür jährlich 400 Gulden verwilligt. Auch in den Opernchören, für deren Ausführung keine engagierten Berufschorſänger zur Verfügung ſtanden, ſcheinen dieſe Seminariſten ausgeholfen zu haben.*) Sie wurden auch ſpäter noch vom Nationaltheater bei größeren Opern zum Chorſingen gebraucht, wie das z. B. 1780 für die Aufführungen der Wieland-Schweitzerſchen „Roſamunde“ durch die Theaterrechnungen bezeugt iſt.

Die Opernchöre waren in den erſten Dezennien des Mannheimer Nationaltheaters ein ſehr wunder Punkt der Aufführungen. Noch zu Anfang dieſes Jahrhunderts war kein ſtändiger, geſchulter Chor zur Verfügung, wozu erſt die Weiterentwicklung der deutſchen und der

*) Darauf ſpielt Wieland in den Abderiten an, wenn er ſagt: Die Chöre der abderitiſchen Oper beſtanden aus verkleideten Schuljungen, die ſich ſo ungeberdig dabei anſchickten, daß die Abderiten zu ihrem großen Troſte genug und ſatt zu lachen bekamen.

ausländiſchen Oper zwang. In Dresden fand noch Karl Maria von Weber die alte Sitte vor, daß die Opernchöre von den Kreuzſchülern geſungen wurden, und erſt Weber drang dort auf das Engagement männlicher und weiblicher Chormitglieder. Am Mannheimer Nationaltheater halfen Soldaten, Schulmeiſter und Statiſten bei den Chören aus; über ihr widerliches, wirres Geſchrei wird oft genug in den Berichten und Theaterakten geklagt. Ähnlich werden die Verhältniſſe in der Hofoper geweſen ſein, nur daß hier außer den geſchulten Seminariſten noch einige tüchtige Soliſten zur Verfügung ſtanden. Denn wir finden in den Liſten der kurfürſtlichen Hofmuſik viele Sänger, die nur ſelten oder gar nicht mit Solopartien in der Oper betraut erſcheinen. Dieſe wurden vielleicht zur Führung und Unterſtützung der Chorgeſänge in der Kirche und im Theater verwendet. Ein Teil der vom Mannheimer Hofe engagierten Sänger und Sängerinnen war nur zum Dienſt in der Kirche beſtimmt,[1] ſo z. B., wenigſtens in den erſten Jahren ſeines Engagements, Fridolin Weber, Mozarts Schwiegervater.

8.

Die Intendanten der Hofmuſik. Beſoldung, ſoziale Stellung und Dienſt der Mitglieder.

Die oberſte Leitung des Muſik- und Theaterweſens am Mannheimer Hofe lag in den Händen von Hofkavalieren, die vom Kurfürſten den Intendantentitel erhielten und die Aufſicht über die adminiſtrativen Geſchäfte hatten.[1] Von irgend welchem Einfluß dieſer Kammerherrn oder Offiziere auf die künſtleriſche Entwicklung der Oper oder der franzöſiſchen Komödie, die ihnen ebenfalls unterſtand, iſt nichts zu verſpüren. Ihre Aufgabe war hauptſächlich repräſentativer Art. Sie waren die maîtres de plaisir.

Der erſte Intendant unter Karl Theodors Regierung ſtammte aus der berühmten und vornehmen Familie, die ein Menſchenalter ſpäter dem Mannheimer Nationaltheater ſeinen erſten Bühnenleiter geben ſollte; es war der Freiherr Franz von Dalberg, der im Februar 1743 ſeine Ernennung erhielt, aber ſchon im Mai 1744 wieder abdankte. Ihm folgte der Frh. Matthäus von Vieregg, der zugleich Oberſtallmeiſter war und den Geheimratstitel führte. Er leitete ſechs Jahre lang die Geſchäfte der Intendanz und wurde im April 1750 wegen „ſeiner anderweit obhabenden vielen Geſchäften und mühſamen Verrichtungen von der zu dero Kurf. Durchl. vollkommenen Vergnügen verwalteten Muſik- und franz. Komödie-Intendantenſtelle“ enthoben. Der Kammerherr und Major im Infanterieregiment Prinz Karl, Frh. von Eberſtein wurde ſein Nachfolger. Er begleitete gegen Ende des Jahres 1760 den Neffen Karl Theodors, Prinz Karl von Zweibrücken, auf ſeiner Reiſe nach Paris. Während ſeiner Abweſenheit wurden die Intendanzgeſchäfte durch „Arrangement“ beſorgt, woraus erſichtlich iſt, wie wenig es auf die Perſon des Intendanten ankam. Von 1764—1769 war die Intendantenſtelle

sogar unbesetzt. Die Leitung der Hofmusik- und Opernadministration wurde 1764 dem pensionierten Sopranisten Mariano Lena übertragen, und in dessen Bureau wird sich das ganze Verwaltungswesen, von dem leider fast keinerlei Akten erhalten sind, konzentriert haben.

Im April 1769 wurde wieder ein Intendant ernannt in der Person des Kammerherrn Frh. Joseph Maria von Pagnozzi, der zugleich auch als Oberst der Leibgarde figurierte. Er erhielt für die Übernahme der Intendanz über die kurf. Hofmusik, die französische Komödie und das Ballet eine Gehaltszulage von 1200 Gulden, die bald darauf auf 1500 Gulden erhöht wurde. Er machte nämlich in einer Eingabe geltend, daß der neuen Charge bedeutende Repräsentationskosten „anklebig" seien, denn er müsse beispielsweise während der Schwetzinger Kampagne seine Equipage und seine Dienerschaft daselbst mit großen Kosten unterhalten, müsse fortwährend den Hof frequentieren, von anderen Depensen ganz zu schweigen.

Nach Pagnozzis Tod wurde im März 1775 der Graf Nicolaus von Portia, Kapitän bei der Garde du Corps, mit der Führung der Intendanzgeschäfte betraut. Er bezog dafür 1200 Gulden. Im März 1777 wurde Portia in den Oberstthofmeisterstab versetzt und an seine Stelle trat als Intendant Graf Louis Aurèle von Savioli. Er erhielt vorläufig nur 400 Gulden für seine Mühewaltung und, wie es in dem Ernennungsreskript heißt, bis zum Eintritt in den vollen Bezug des der Stelle „anklebenden" Gehaltes den „Fouragegenuß für zwei Pferde"; dazu bald darauf noch, da er sein Arbeitszimmer nicht im Schloß, sondern in einer Mietswohnung hatte, 4 Wagen Buchen- und 4 Wagen Eichen-Holz. Savioli, der aus Mozarts Mannheimer Briefen bekannt ist, sonst aber kaum der Erwähnung wert erscheint, war nur 15 Monate Intendant. Er wurde im Juli 1778 verabschiedet, und ihm auf sein Ansuchen die Erlaubnis erteilt, seine Pension (1200 Gulden) in seinem Vaterlande Italien verzehren zu dürfen, wo er 1788 starb.[1] Er war Mitglied der Akademien in Mannheim, München und Bologna.

Durch kurfürstliches Reskript vom 4. Juli 1778 wurde zum Intendanten der Hofmusik, des Schauspiel- und Tanzpersonals ernannt: Graf Joseph Anton von Sceau, Kammerherr, Geh. Rat und Oberstlieutenant. Er hatte seit 1776 in München die Direktion der deutschen Komödie auf eigene Rechnung und leitete von 1778 bis zu seinem am 25. März 1799 erfolgten Tode das Münchener Nationaltheater als eigene Entreprise mit kurfürstlichem Zuschuß. Für die Mannheimer Zeit kommt also seine Thätigkeit nicht mehr in Betracht.

Der Intendant ſtand als Chef des Hofmuſikſtabs direkt unter dem Kurfürſten; ſeine Untergebenen gehörten zum Hofſtaat bezw. zur Hofdienerſchaft des Kurfürſten. Sie hatten wie alle Hofdiener privilegierten Gerichtsſtand vor ihrem Stabsvorgeſetzten in allen Civilſachen, kleineren Injurien- und Schuldklagſachen gemäß eines kurfürſtlichen Reſkripts vom 4. Dezember 1748, welches dieſe Exemption für alle Hofſtäbe feſtſetzte. Die Hoftrompeter und Pauker waren dem Oberſtallmeiſterſtabe untergeordnet.

Dem Range nach waren die Hofmuſiker und Hofkomödianten etwa den Lakaien oder den Subalternbeamten der Regierungsbehörden gleichgeſtellt. Ihre Familien waren häufig mit Hof- oder Regierungsbedienſteten, auch mit Soldatenkreiſen*) verwandt, wie ſich aus den Liſten der Hofkalender leicht nachweiſen läßt. Selbſt die erſten Künſtler und die Kapellmeiſter rangierten hinſichtlich ihrer ſozialen Stellung bei Hofe nicht viel höher. Wenn der eine oder der andere von ihnen, wie z. B. Holzbauer zur Belohnung für hervorragende Tüchtigkeit den Titel eines Hofkammerrats erhielt, ſo war das eine Auszeichnung, die durch ihre Häufigkeit in allen möglichen anderen Kreiſen an Wert verloren hatte und die für die verſchiedenartigſten Verdienſte und Nichtverdienſte verliehen wurde. Holzbauer teilte dieſen Titel beiſpielsweiſe mit Männern wie Lorenzo Quaglio und Chr. Fr. Schwan, aber auch mit dem erſten Kammerdiener und Hoffourier des Kurfürſten.

Ob eine Uniformierung der Hofmuſiker durchgeführt war, iſt nicht ſicher, aber die Wahrſcheinlichkeit ſpricht dafür. In der Heidelberger Altertumsſammlung befindet ſich ein Ölgemälde aus dem Jahre 1775, das dem alten Katalog zufolge einen Waldhorniſten der Hofkapelle in ſeiner Dienſtkleidung darſtellt.[1]

Wer ſich das beſondere Wohlgefallen des Kurfürſten erwarb, erhielt ein Geldgeſchenk, eine Tabatière, eine Taſchenuhr oder etwas ähnliches. Nach jeder Oper und jeder Galakomödie erhielten die mitwirkenden Schauſpieler, Sänger, Tänzer und Muſiker je eine Bouteille Wein, die Hauptdarſteller zwei Bouteillen Burgunder.[2]

Die Sänger ſtanden höher in der Achtung der Geſellſchaft als die Mitglieder des Hoforcheſters, höher vollends als die Angehörigen des Ballets und der franzöſiſchen Komödie, hoch erhaben aber über den deutſchen Schauſpielern, die auf ihren bettelhaften Wanderzügen in die Reſidenz kamen und ſich hier demütigſt die Erlaubnis erwirken mußten, ein oder zwei Karnevals hindurch Vorſtellungen geben zu

*) Peter Winters Vater war z. B. Sousbrigadier bei der Garde zu Pferd.

dürfen. Die verwöhnteſten und anſpruchsvollſten unter den Sängern waren die Kaſtraten, neben ihnen natürlich die Primadonnen.

Die Beſoldungen waren, im Durchſchnitt und im Verhältnis zu der damaligen Zeit betrachtet, keineswegs gering.[1] Kapellmeiſter Holzbauer bezog 1500 Gulden, in ſeinen letzten Jahren ſogar 1900 Gulden, die er auch als Penſion behielt; ſein Vorgänger Grua hatte nur eine Gage von 1000 Gulden gehabt, dieſe aber auch in ſeinem langjährigen Penſionsſtande fortbezogen. Am höchſten ſtanden die erſten Kaſtraten in der Beſoldung. So finden wir 1759 den Sopraniſten Tonarelli mit 2000 Gulden, den Sopraniſten Mariano Lena mit 1300 Gulden, 1778 den Sopraniſten Giorgetti mit 1600 Gulden; die zweiten Sopraniſten und Altiſten bezogen 1000—1200 Gulden. Die Primadonnen Bleckmann und Wendling erſcheinen 1759 mit je 1200 Gulden Gage, die Danzi-Lebrun 1778 mit 1000 Gulden. Auch die Tenoriſten waren gut bezahlt: Santorini hatte 1785: 1000 Gulden, Sarſelli 1759: 1200 Gulden, Raaff 1778: 1600 Gulden (dazu noch Brennholz nach Notdurft). Die bedeutenden Baſſiſten Giardini und Jonca bezogen je 1200 Gulden, während ſich Fridolin Weber, Aloyſias Vater, mit 400 Gulden jährlich begnügen mußte. Der Hofpoet Verazi ſtieg von 400 bis zu 1000 Gulden; Konzertmeiſter Cannabich von 700 bis zu 1500 Gulden. Für Orcheſtermitglieder waren Gagen wie die des Flötiſten Wendling oder des Violoncelliſten Danzi (je 1000 Gulden) Ausnahmen. Von den Inſtrumentaliſten bezogen die meiſten und die tüchtigſten durchſchnittlich 3—500 Gulden, doch differieren hier die Gagen von 100—800 Gulden. Daneben gab es Acceſſiſten, die teils vollſtändig unbeſoldet waren, teils ein jährliches Wartegeld von 50—100 Gulden bezogen, oder ab und zu eine kleine Gratifikation erhielten. Mit einigen der Stellen in der Hofmuſik waren noch unter Karl Theodor Naturalbezüge verbunden. So erhielt z. B. der um Beibehaltung ſeiner täglichen Wein- und Brodportion nachſuchende Waldhorniſt Eck 1772 ſtatt deſſen ½ Fuder Wein und 3 Malter Korn jährlich.

Die Anwärter auf beſoldete Anſtellung, Zulagen u. dgl. mußten ſich in der Regel gedulden, bis durch den Tod eines Vorgängers deſſen Gehalt frei geworden war. Größere Gehaltspoſten, die auf dieſe Weiſe erledigt wurden, kamen wohl auch unter Mehrere zur Verteilung. So geſchah es z. B. im Juni 1773, als durch den Tod des penſionierten Kapellmeiſters Karl Grua die Summe von 1000 Gulden disponibel wurde. Hiervon bekam Kapellmeiſter Holzbauer den Löwenanteil in Geſtalt einer Zulage von 400 Gulden, für den Konzertmeiſter Cannabich fielen 150 Gulden ab, für den Violiniſten Fränzl 100 Gulden, für

den Violiniſten Peter Grua 200 Gulden. Der Reſt von 150 Gulden wurde dem „in der Kompoſition ſich übenden Paul Grua als einſtweiliger Gehalt" bewilligt.

Gratifikationen waren bei der Milde des Kurfürſten nichts ſeltenes, beſonders wenn der Bittſteller einflußreiche Fürſprecher oder Fürſprecherinnen hatte. Domenico Basconi erhielt 1757 für „ſeine Extrabemühungen bei denen Intermezzen" (er hatte 4 Jahre lang die Proben zu den Intermezzovorſtellungen geleitet) 150 Gulden; 1768 erhielten die beiden Opern- und Komödien-Repetitoren Brunner und Lebrun das erbetene jährliche Gratiale von 50 Gulden.

Mit Stipendien für die Ausbildung junger Künſtler, namentlich auch für italieniſche Studienreiſen derſelben war Karl Theodor ſehr freigebig. So bewilligte er z. B. im Oktober 1757 dem älteſten Sohne des Hoforganiſten Ritſchel für eine dreijährige Studienreiſe nach Italien 300 Gulden Reiſegeld, ſowie jährlich 400 Gulden bei Fortbezug ſeiner bisherigen 100 Gulden; 1760 erhielt der Hofviolinist Franz Wendling für eine italieniſche Reiſe ebenfalls 300 Gulden Reiſegeld und 50 Gulden Beſoldungszulage für die Dauer ſeiner Reiſe.

Die nach treugeleiſteten Dienſten infolge hohen Alters dienſtunfähig gewordenen Kapellmitglieder bezogen im Ruheſtand eine anſehnliche Penſion, meiſtens ihre volle frühere Gage. Auch für die Hinterbliebenen tüchtiger Mitglieder wurde durch Penſionen geſorgt; auf beſonderes Anſuchen erhielten mitunter die Witwen und Waiſen beſondere Unterſtützungen. Ausnahmsweiſe wurde den penſionierten Mitgliedern geſtattet, ihre Penſion im Auslande zu verzehren, beſonders den italieniſchen Sängern. So wurde 1751 dem bisherigen Kontraaltiſten Paſi auf ſein Anſuchen genehmigt, ſich wegen ſeines kränklichen Zuſtandes nach Italien zurückzuziehen; er erhält die Hälfte ſeines Gehalts, 500 Gulden, als Penſion. Dasſelbe wird 1760 dem kränklichen Altiſten Galetti bewilligt.

Wie ſich der Kurfürſt zu den Schulden und den Vorſchußbitten ſeiner Künſtler verhielt, lehrt ein Reſkript vom Jahre 1775, worin dem Violiniſten Danner, der zur Abzahlung ſeiner 420 Gulden betragenden Schulden um einen Vorſchuß einkommt, ſeine Bitte zwar abſchlägig beſchieden, aber doch eine Beihilfe zur Regelung ſeiner zerrütteten Finanzen gewährt wird. Es heißt nämlich in dieſem Reſkript: „Dahingegen wollen Höchſtdieſelbe gedachtem Danner in Zuverſicht, daß er ſich fürohin beſſer und wirtſchaftlicher betragen werde, zu etwelchem Abtrag jener Schulden eine mildeſte Schenkung von überhauptigen 100 Gulden angedeihen laſſen." Hiermit ſolle ein

Teil der Schulden durch Vermittlung des Intendanten berichtigt, der Reſt aber durch vierteljährliche Zahlungen aus dem zurückzuhaltenden Drittel ſeiner Gage abgetragen werden.

Bei geordneter Lebensführung brachte es manch einer von ihnen zu Wohlſtand und behaglicher Häuslichkeit. So finden ſich ſchon in einem Grundbuch von 1735 unter den Hausbeſitzern in Mannheim verſchiedene Hofmuſiker (Joh. Sigismund Weiß, Alexander Mori, Chriſtian Hindenlang, Lorenzo Santorini u. a.). Viele unter ihnen ſahen ſich aber auch bei ihrer kärglichen Gage, beſonders wenn ſie noch eine zahlreiche Familie hatten, auf Nebenverdienſte durch Muſikunterricht, Notenſchreiben u. dgl. angewieſen; ihre Frauen und Töchter, die nicht bei der Hofmuſik als Sängerinnen angeſtellt waren, wirkten meiſt im Ballet mit, die Söhne wurden ſo früh wie möglich für den Dienſt im Hoforcheſter vom Vater vorbereitet, und wenn ſich der Kurfürſt oder irgend ein vornehmer Herr für ihre Ausbildung intereſſierte — vielleicht einer hübſchen Schweſter zulieb — einem tüchtigen Lehrer in Mannheim ſelbſt oder in Italien zum Unterricht übergeben.

Der Dienſt der Mannheimer Hofmuſik beſchränkte ſich keineswegs auf Theater und Kirche. Die Symphonie- und Kammermuſikkonzerte führten ſie mehrmals in der Woche den Sommer wie den Winter hindurch an den Hof. Sie hatten dem kurfürſtlichen Hof in den Sommermonaten nach Schwetzingen zu folgen, wofür ſie ein Koſtgeld bezogen, mitunter auch auf Befehl der Kurfürſtin in Oggersheim zu erſcheinen, denn auch in der Sommerszeit wurde am kurpfälziſchen Hofe fleißig muſiziert. Der Kurfürſt ſelbſt war ja muſikaliſch gebildet und ſelbſt ausübender Muſiker wie eine Reihe von Fürſten ſeiner Zeit.[1] Karl Theodor blies nach Burneys Zeugnis ſehr gut Flöte, ſpielte Violoncello und auch etwas Klavier, aber „etwas furchtſam und ſchüchtern, wie diejenigen ſagen, die ihn gehört haben."

Burneys Angabe, daß beim Kurfürſten jeden Abend Konzert ſtattfinde, wenn keine Theatervorſtellung ſei, ſcheint nicht ganz zuzutreffen. Doch waren die Akademien und Kabinetsmuſiken ſehr häufig. Die großen Akademien im Ritterſaal des Schloſſes gehörten zum feſtſtehenden Programm aller Hoffeierlichkeiten, namentlich auch bei Beſuchen hervorragender fürſtlicher Gäſte. Regelmäßig fand mindeſtens eine Akademie wöchentlich ſtatt und zwar Mittwochs oder Samſtags. Bei großer Kälte wurden die Akademien abgeſagt.

Kammermuſik wurde häufig in den Gemächern hoher fürſtlicher Gäſte abgehalten; bei einen Beſuch der Kurfürſtin-Witwe von Sachſen im April 1776 iſt das durch ein Fouriertagebuch bezeugt. Aus

derſelben Quelle läßt ſich entnehmen, daß im Mai 1776 bei einem Beſuch des Kurfürſten von Mainz in Schwetzingen nach der Tafel eine Akademie im Badhaus ſtattfand. Anfangs Auguſt 1777, als der Kurfürſt von Trier und ſeine Schweſter Kunigunde den Mannheimer Hof beſuchten, wurde des ſchlechten Wetters wegen nach aufgehobener Tafel in den Gemächern des Kurfürſten von Trier ein Konzert improviſiert, in dem man ſich die ſchönſten Arien aus den Opern „Günther von Schwarzburg" und „Alceſte" vortragen ließ.

Über die Programme der Hofakademien fehlen genaue Anhaltspunkte; ſie ſetzten ſich in der Regel aus Orcheſternummern (wobei die Komponiſten der Mannheimer Kapelle jedenfalls bevorzugt wurden), und Vorträgen von Inſtrumental- und Vokalſoliſten zuſammen.

Die Kammermuſikaufführungen fanden häufig vor dem Souper ſtatt, im engſten Zirkel, hie und da unter Mitwirkung des Kurfürſten oder anderer fürſtlicher Perſonen, die ſich zuweilen, wie es ſcheint, auch in den Akademien hören ließen. Auch für Tafel- und Ballmuſik hatte die Hofkapelle zu ſorgen.*) Ferner hatte ein Teil ihrer Mitglieder bei den Aufführungen der franzöſiſchen, ſpäter auch der deutſchen Hofſchauſpieler mitzuwirken,[1] teils zur Ausführung der Zwiſchenaktsmuſik, teils zur Begleitung der von Marchand und Seyler gegebenen Singſpiele.

Sogar zu Jagden und Aufzügen wurde die Mitwirkung der Hofmuſiker gefordert. Als im Auguſt 1776 in der Nähe von Heidelberg eine große Jagd zu Ehren des Kurfürſten von Mainz veranſtaltet wurde, zu der man auf dem Neckar in hunderten von Schiffen und Barken fuhr, begleiteten die kurfürſtliche Jacht verſchiedene Muſikbarken, in denen „von Oboen, Flöten, Fagotten, Trommeln, Trompeten, Jagdhörnern, Klarinetten und anderen Inſtrumenten der türkiſchen Muſik ſehr ſchöne Konzerte aufgeführt wurden."[2]

Natürlich wurden auch die Regimentskapellen des kurfürſtlichen Militärs (14—16 Holz- und Blechbläſer) bei ſolchen außergewöhnlichen Gelegenheiten beigezogen.[3]

Wie aus Mozarts Briefen bekannt iſt, waren die Mannheimer Muſiker trotz mancher materiellen Sorgen lebensluſtige Leute, die ſich's am kunſtſinnigen Mannheimer Hofe und im ſchönen Pfälzer Lande wohl ſein ließen. In puncto Moral huldigten ſie nichts weniger als puritaniſchen Grundſätzen. Das ganze Leben in der Stadt, das ſich unter dem Einfluß des Hofes ſehr lax und frei geſtaltete, trug dazu bei.

*) 1773 erhält der Waldhorniſt Joſeph Ziwny wegen ſeiner langjährigen treuen Dienſte, beſonders aber „wegen beſorgender Anſchaffung derer Tafelmuſikalien" jährlich 2 Ohm Wein.

Mozart lernte in den Familien Cannabich und Wendling die heitere Ungebundenheit und die freie Lebensführung dieſer Kreiſe gründlich kennen und machte einige Zeit luſtig mit. Aber auf die Dauer gefiel ihm und ſeiner Mutter das Leben bei den Wendlingſchen gar nicht. „Der Wendling — ſo ſchreibt er einmal — iſt ein grundehrlicher und ſehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion, und ſo das ganze Haus. Es iſt ja genug geſagt, daß ſeine Tochter Mätreſſe war. Der Ramm iſt ein braver Menſch, aber ein Libertin" u. ſ. w.

Schubart verteidigt die Mannheimer Muſiker gegen Burneys Vorwurf, der ſie der Unhöflichkeit gegen Fremde beſchuldigt; er habe in ſeinem Leben keine höflicheren Leute angetroffen als dieſe. Ihr Haus, Tiſch und Herz hätten ihm ſofort offen geſtanden.

Trotz des anſtrengenden Dienſtes wurde auch in ihrem häuslichen Kreiſe die Kunſt fleißig ausgeübt. Von dem fleißigen Muſizieren in ihren Familien enthalten die Mozartſchen Briefe manch intereſſantes Detail. „Geſtern war eine Akademie beim Cannabich", ſchreibt Mozart in einem Briefe vom 14. Februar 1778, „da iſt bis auf die erſte Sinfonie von Cannabich alles von mir geweſen. Die Rosl (Cannabich) hat mein Konzert in B geſpielt, dann hat der Herr Ramm zur Abwechslung fürs 5. Mal mein Oboe-Konzert für den Ferlendi geſpielt, welches hier einen großen Lärm macht. Es iſt auch jetzt des Herrn Ramm ſein Cheval de bataille. Hernach hat die Mademoiſelle (Aloyſia) Weberin die Aria di bravura von der De' Amicis (italieniſche Primadonna) ganz vortrefflich geſungen. Dann habe ich mein altes Konzert in D geſpielt, weil es hier recht wohl gefällt. Dann habe ich eine halbe Stunde phantaſiert, und hernach hat die Mademoiſelle Weber die Arie Porto m'affretto von der De' Amicis geſungen, mit allem Applaus. Zum Schluß dann war meine Sinfonie vom Rè pastore. . ."

9.

Das Orchesterpersonal.

So allmächtig auch Italien im 18. Jahrhundert über die Opern- und Kirchenmusik herrschte, es gab ein Gebiet, auf dem die deutsche Musik schon damals Selbständigkeit und Überlegenheit errungen hatte. Das war die deutsche Instrumentalmusik. Deutschland hatte in dieser Zeit bessere Instrumentalvirtuosen, bessere Orchester als Italien, und die deutschen Instrumentalkompositionen traten bereits unabhängig auf, als der italienische Einfluß auf allen anderen Gebieten der Musik noch ungebrochen war. In dieser Beziehung hatte Mannheim führende Bedeutung, und zwar sowohl hinsichtlich der Entwicklung des Violin- und Violoncellospiels, wie des Flöten- und Oboespiels durch Mannheimer Künstler und ihre Schüler, als auch durch die symphonischen und kammermusikalischen Werke der Mannheimer Komponisten. Diese Werke, von denen viele bei großen Pariser Verlagsfirmen erschienen, waren beliebt und durch die ganze musikalische Welt verbreitet. Die Kammermusikwerke und Symphonien der Holzbauer, Cannabich, Stamitz, Toeschi u. a. sind musikgeschichtlich wichtig, denn sie bilden den Übergang und die Vorstufe zu den Haydnschen und Mozartschen Instrumentalkompositionen. Erst Haydn hat sie verdrängt und in Vergessenheit gebracht. Eine monographische Würdigung der vorhaydnschen Symphonie mit besonderer Berücksichtigung der Mannheimer Kompositionen und ihres Einflusses, der im einzelnen zu verfolgen und nachzuweisen wäre, erscheint nach dem Gesagten als eine Arbeit lohnender Art. Untersuchungen nach dieser Richtung hin würden das vorliegende Werk allzusehr ins Detail geführt haben, darum sind sie hier unterlassen worden und Spezialschriften vorbehalten geblieben.

Das Mannheimer Orchester zu Karl Theodors Zeiten war weltberühmt. Es verdankte seinen glänzenden Ruf der vorzüglichen Leitung, unter der es stand, und den hervorragenden Mitgliedern, die ihm angehörten. Durch die Verpflanzung des Mannheimer Orchesters nach München ging dessen ruhmvolle Leistungsfähigkeit auf das dortige Theater über, dessen Bedeutung aus den Grundlagen erwuchs, die es den Mannheimer Künstlern im Verein mit den besten Mitgliedern der alten kurbairischen Kapelle verdankte. Nicolai, der auf seiner Reise 1781 das vereinigte Mannheim-Münchener Orchester hörte, war begeistert von seiner herrlichen, reich nüancierten Vortragskunst, die er nur nach einigen Symphonien in der Komödie zu beurteilen Gelegenheit hatte.[1] Obwohl er mit den größten Erwartungen kam, sah er dieselben durch das Spiel dieses Orchesters weit übertroffen.

Genaue Angaben über die Stärke und über die Zusammensetzung des Mannheimer Orchesters lassen sich heute nicht mehr machen. Zusammenstellungen nach den Listen in den Hofkalendern lassen auf eine durchschnittliche Zahl von 40—50 Orchestermitgliedern schließen. Darunter befanden sich ungefähr 20—22 Violinisten — für die damalige Zeit eine sehr stattliche Zahl*) — ferner 4 Bratschisten, 4 Violoncellisten, 3—4 Kontrabassisten, 3—4 Flötisten, 3 Oboisten, 3—4 Klarinettisten, 4 Fagottisten und 6 Waldhornisten.

Bei den Ballets und Symphonien dirigierte einer der Konzertmeister von seinem Pult aus, bei den großen italienischen Opern der Kapellmeister von seinem Klavier aus, das in der Mitte des Orchesterraums aufgestellt war.[2] Das war italienische Sitte. Außerdem stand im Orchester ein Klavier für den Akkompagnisten. In der französischen Oper wurde der Takt mit einem Taktstock geschlagen, und zwar ursprünglich fortwährend hörbar.[3] Die Instrumente waren derart gruppiert, daß rechts vom Kapellmeister die ersten und zweiten Violinen, getrennt von den Bratschen, saßen; links saßen die Bläser, an den äußersten Enden rechts und links waren die Violoncelli und Kontrabässe verteilt, Trompeten und Pauken waren im Theater auf Tribünen rechts und links über dem Orchester postiert.

Die wichtigsten Aufgaben waren dem Saitenquartett zugewiesen, das meist in den Opern die alleinige Begleitung der Arien hatte, die Führung war noch in weit höherem Maße als heute den ersten Geigen übertragen. Die Violoncelli gingen in der Regel mit den Bässen zusammen und hatten nur in besonderen Ausnahmefällen

*) Das Pariser Opernorchester hatte 1776 22 Violinisten, im ganzen 63 Mitglieder, das Mailänder Orchester 1770 28 Violinisten, im ganzen 66 Mitglieder.

ſoliſtiſche Stellen. Flöten und Oboen teilten ſich in die Führung der Blasinſtrumente, gingen ſehr häufig auch uniſono mit den melodieführenden Geigen. Die Fagotte dienten meiſtens nur zur Verſtärkung des Baſſes und ſind deshalb ſehr oft in den Partituren nicht beſonders notiert, treten aber auch mitunter mit ſoliſtiſchen Aufgaben hervor. Zweiſtimmig geſetzte Hörner fehlen in keinem voll inſtrumentierten Stück. Das Klavier, früher die Laute — in der Kirche die Orgel — diente zur Ausführung des Generalbaſſes und zur Akkordangabe in den Seccorecitativen.

Eine wichtige Neuerung geſchah im Mannheimer Orcheſter durch die 1758/9 erfolgte Einführung der Klarinetten.*) Ihre Erfindung hatte bereits ein halbes Jahrhundert früher ſtattgefunden, aber erſt im Lauf unſeres Jahrhunderts hat ſich dieſes Inſtrument allmählich zu ſeiner hohen Bedeutung im modernen Orcheſter herangeſchwungen, nachdem in ſeinem Bau und ſeiner Technik große Vervollkommnungen eingetreten waren. Im Mannheimer Orcheſter ſcheinen die Klarinetten noch keine übermäßig große Rolle geſpielt zu haben, aber doch war Mozart, der ſie hier zuerſt kennen lernte, entzückt von ihrer Wirkung.

Die hervorragende muſikgeſchichtliche Bedeutung des Mannheimer Orcheſters macht ein genaueres Eingehen auf die wichtigſten Mitglieder und ihre führende Stellung im damaligen Muſikleben nötig. Wir beginnen mit den Violiniſten. Die intenſivere Bethätigung des deutſchen Violinſpiels datiert erſt vom Ende des 17. Jahrhunderts. Jahrzehnte hindurch ſtand es nun unter dem direkten Einfluß der italieniſchen Meiſter, die den deutſchen Violiniſten teils durch Studium, teils durch perſönliche Berührung näher traten, bis etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts dank der ausgedehnten Muſikpflege an deutſchen Höfen eine gewiſſe nationale Selbſtändigkeit in Violintechnik und Violinkompoſition bei den deutſchen Künſtlern erwuchs. Von beſonderer Bedeutung waren nach dieſer Richtung hin Mitglieder der kurpfälziſchen Hofmuſik in Mannheim, ſo daß man in der Geſchichte des Violinſpiels von einer Mannheimer Schule reden kann.

Als ihren Begründer und zugleich als den „Stammvater des deutſchen Violinſpiels“ kann man den Böhmen Johann Karl Stamitz bezeichnen.[1] Seine zahlreichen Kompoſitionen (Konzerte, Trios, Symphonien u. ſ. w.), die meiſtens in mehreren Auflagen erſchienen ſind, ſtanden in großem Anſehen, doch wirft ihnen bereits Schubart

*) Klarinetten ſollen kompoſitoriſch zum erſten Mal 1763 in der Oper »Orione ossia Diana vindicata« von J. Chr. Bach verwendet worden ſein. Bei Haydn kommen ſie zum erſten Mal in der Muſik zum „König Lear“ in den 70er Jahren vor.

eine „alternde Miene“ vor. Man hat in ihnen bei ihrer allerdings etwas altväteriſchen und philiſtröſen Phyſiognomie und trotz des Einfluſſes Tartiniſchen Stils eine bemerkenswerte Hervorkehrung deutſchen Geiſtes erkannt. Burney, der ihn 1772 kennen lernte, rühmt ſeine Kompoſitionen. Er fand, daß die Stamitzſchen Symphonien und Ouvertüren gegenüber den inhaltsleeren der Italiener einen wichtigen Fortſchritt bedeuteten.[1] „Hier war's, ſagt er, wo Stamitz zuerſt über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouvertüre hinwegſchritt, die bis dahin bei dem Theater gleichſam nur als Rufer im Dienſt geſtanden, um durch ein Aufgeſchaut! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerkſamkeit zu erhalten.“ Die neue Ouvertüre war mehr als bloßes Tonſpiel und hatte höhere Aufgaben als die bisherige, die lediglich darauf abzielte den Lärm der Zuſchauer zu ſtillen. Stamitz wirkte über ein Menſchenalter am Mannheimer Hofe und war eine Zierde der kurpfälziſchen Kapelle. Seit 1745 war er Konzertmeiſter und Direktor der Kabinetsmuſik. Als Karl Theodor der Krönung Karls VII. in Frankfurt 1741 beiwohnte — er war damals noch Kurprinz — engagierte er den aus Deutſchbrod ſtammenden und hauptſächlich in Prag ausgebildeten Johann Stamitz, der in Frankfurt durch ſein virtuoſes Violinſpiel Aufſehen erregte. „Man kann mit der größten Beſtimmtheit verſichern — äußert ſich eine zeitgenöſſiſche Notiz[2] — daß von dieſem Zeitpunkt an die Muſik am pfälziſchen Hofe ihren Ruf und ihren Glanz Karl Theodor infolge der Aquiſition Stamitzens verdankte. Stamitz hat Schüler herangebildet, die ihren Lehrer noch übertroffen haben: vor allem Chriſtian Cannabich und Joſeph Toeschi.“ »L'Europe est pleine de leurs compositions — fährt die erwähnte Notiz fort — partout bien accueillies et exécutées avec plaisir et à la plus grande satisfaction des professeurs ainsi que des amateurs.«

Aus ſeiner Schule ging eine ganze Reihe tüchtiger Violiniſten und Komponiſten hervor. Unter ihnen iſt außer ſeinen beiden Söhnen beſonders Chriſtian Cannabich zu nennen, von dem gleich noch die Rede ſein ſoll.

Johann Karl Stamitz' älterer Sohn Karl (geb. 1746 in Mannheim † 1801 in Jena) wurde ein bedeutender Virtuoſe auf der Bratſche und der Viola d'amour. Bei ſeinem Vater und nach deſſen Tode bei Cannabich legte er den Grund zu ſeiner Kunſt, in der er ſich dann in Paris noch weiter vervollkommnete, wohin er bereits 1770 zuſammen mit ſeinem Bruder Anton eine erfolgreiche Konzertreiſe unternahm. Als er 1774 in Wien und Augsburg auftrat, äußerte ſich Schubart in der Teutſchen Chronik[3] bewundernd über ſein Spiel. Er nennt ihn

den Schüler der Grazien, den Sohn der Harmonie. Er war später einige Jahre im Dienſt des Herzogs von Noailles, dirigierte 1790 in Kaſſel die dortigen Liebhaberkonzerte, lebte einige Jahre in Petersburg und ſtarb 1801 als Leiter der akademiſchen Konzerte in Jena. Außer ſehr bemerkenswerten Symphonien und Kammermuſikwerken hat er auch zwei Opern geſchrieben: „Der verliebte Vormund“ (für Frankfurt) und „Dardanus“ (für Petersburg).

Sein jüngerer Bruder Anton Stamitz war 1753 in Mannheim geboren, er kommt wie ſein Bruder in den Mannheimer Orcheſterliſten vor und ſcheint bei der Konzertreiſe 1770, auf der er ſeinen Bruder begleitete, in Paris geblieben zu ſein, wo er ſich als Violiniſt und Komponiſt auszeichnete. Rudolf Kreutzer wurde ſein Schüler in Paris. Anton Stamitz veröffentlichte eine Reihe trefflicher Kammermuſikwerke. Sonſt iſt wenig über ihn bekannt, nicht einmal ſein Todesjahr ſteht feſt. Mozart, der den jüngeren der Brüder 1778 in Paris traf, bekam einen ſehr unſympathiſchen Eindruck von beiden, der ſich namentlich durch ihr liederliches Privatleben erklärt.

Der bereits öfter erwähnte Chriſtian Cannabich, der Sohn des Flötiſten Martin Cannabich (geb. 1731), war als Soloſpieler, wie als Violinlehrer gleich bedeutend und von wichtigem Einfluß, ein Künſtler von umfaſſenden muſikaliſchen Kenntniſſen.*) Als langjähriger Konzertmeiſter des kurpfälziſchen Orcheſters (ſeit 1759) hat er die größten Verdienſte um die Ausbildung eines exakten, reich nüancierten Enſembleſpiels. „Das mit Recht ſo hochberühmte pfälziſche Orcheſter, ſchreibt Schubart,[1] hat dieſem Manne das Meiſte von ſeiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten beſſer markiert, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer ſo einſchneidend gemacht, und die Charaktere des Harmonieſtroms in ſeiner höchſten Höhe allwirkender vorgetragen als hier.“ An einer anderen Stelle[2] nennt Schubart ihn „von der Natur ſelbſt zum Konzertmeiſter gebildet!“ „Man kann, fährt er weiter, die Pflicht des Ripieniſten nicht vollkommener verſtehen als Cannabich. Sein Strich iſt ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden und beſitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orcheſter in Ordnung zu erhalten. Er iſt eigentlich der Schöpfer des gleichen

*) Des Hofmuſikus M. Cannabich 2 Söhne werden am 6. Mai 1744 „als Scholaren bei der Hofmuſik“ aufgenommen und erhalten „bis zu ſich ergebender Beſoldungs-Vakatur“ zuſammen 100 fl. Der eine davon iſt Chriſtian, der andere wohl Mathias Friedrich C., der bis 1773 unter den Flötiſten der Kapelle nachzuweiſen iſt.

Vortrags, welcher im pfälziſchen Orcheſter herrſcht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Kolorit der Violinen hat vielleicht noch niemand ſo durchſtudiert, wie dieſer Meiſter. Es fällt äußerſt ſchwer, das Originelle ſeiner Striche zu beſtimmen; es iſt bei weitem nicht tartiniſche Steifigkeit, noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als ſich nur denken läßt, führt er den Bogen und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinſten Nebenſchattierungen mit Vollgewalt heraus. So groß er als Konzertmeiſter iſt, ſo groß iſt er auch im Unterricht. Die erſten Sologeiger und die vortrefflichſten Ripieniſten gingen aus ſeiner Schule hervor. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinſekte hervorgebracht . . ."

Seine Lehrjahre in Italien 1760—63, wohin er vom Kurfürſten auf deſſen Koſten geſchickt wurde, waren von großem Einfluß auf ſeine künſtleriſche Entwicklung. Beſonders gilt das von ſeinen Studien bei Jomelli in Neapel. Jomelli war nach Schubarts Urteil einer der wichtigſten Förderer der muſikaliſchen Farbengebung. Es war kaum ein halbes Jahrhundert vergangen, daß die Italiener zum erſten Mal Forte und Piano unter ihre Kompoſitionen ſchrieben. Damit iſt nicht geſagt, daß vorher das muſikaliſche Kolorit ganz fehlte, aber es lag in ſeinen Anfängen und war durchaus der Willkür des Spielers überlaſſen. Seit Jomelli wurde die muſikaliſche Farbengebung weiter differenziert; er war der erſte, der das Crescendo und Decrescendo anwendete. Als er es in einer Oper zu Neapel zum erſten Mal anbrachte, richteten ſich alle Hörer im Parterre und in den Logen auf und wußten ſich vor Erſtaunen über die neue Erfindung kaum zu faſſen. Sein Schüler Cannabich übertrug dieſe „Zaubereien", wie man ſie damals nannte, nach Mannheim und gewann ſie ſo dem deutſchen Orcheſterſpiel.*) Was das Mannheimer Orcheſter nach dieſer Richtung hin im fein nüancierten Vortrag leiſtete, bezeugt uns Schubart[1] mit begeiſterten Worten: „Kein Orcheſter in der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte iſt ein Donner, ſein Crescendo ein Katarakt, ſein Diminuendo ein in die

*) Wir können uns heute, wo all dieſe Feinheiten des Vortrags längſt gang und gäbe ſind, nur ſchwer eine Vorſtellung von der Wirkung auf die damalige Zeit machen. In Berlin kannte man das Crescendo noch nicht, als Reichard dorthin kam. Als er es 1776 zum erſten Mal in einer Arie anwenden ließ, ſoll Friedrich der Große, der es zum erſten Mal hörte, zu ihm geſagt haben: „In der Arie hat er einen ganz kurioſen Feuerlärm gemacht." — Von Reichard ſollen nach Schubart 1,273 die Zeichen < > herſtammen. Die Bezeichnung Crescendo und Decrescendo findet ſich ſchon 1760 in der Partitur von Holzbauers Oratorium »La Betulia liberata«.

Ferne hinplätſchernder Kryſtallfluß, ſein Piano ein Frühlingshauch. Die blaſenden Inſtrumente ſind alle ſo angebracht, wie ſie angebracht ſein ſollen: ſie heben und tragen, oder füllen und beſeelen den Sturm der Geigen. . . . Lord Fordice pflegte, als er Deutſchland durchreiſte, zu ſagen: Preußiſche Taktik und Mannheimer Muſik ſetzen die Deutſchen über alle Völker hinweg. Und als Klopſtock das daſige Orcheſter hörte, rief der große, ſelten bewundernde Mann ekſtatiſch aus: »Hier ſchwimmt man in den Wollüſten der Muſik« . . .“

Burney, der engliſche Muſikſchriftſteller, der zu Beginn der ſiebziger Jahre muſikaliſche Reiſen durch Deutſchland, Frankreich und Italien unternahm und auch in Mannheim und Schwetzingen Station machte, hat in dem Werke, in dem er auf Grund ſeiner reichen Kenntniſſe ſeine Reiſebeobachtungen niedergelegt hat, auch die Leiſtungen des Mannheimer Orcheſters, als deſſen erſte Violiniſten er Chriſtian Cannabich und die beiden Toeschi nennt, beurteilt.[1] Er fand, daß es den berühmten Namen, den es in ganz Europa habe, mit Recht trage, und daß es mehr Soliſten und gute Komponiſten enthalte, als ſonſt irgend ein Orcheſter in Europa. „Es iſt eine Armee von Generälen, ſagt er, gleich geſchickt einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten . . . Hier iſt der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo, und hier war es, wo man bemerkte, daß das Piano (welches vorher hauptſächlich als ein Echo gebraucht wurde und gemeiniglich gleich bedeutend genommen wurde) ſowohl als das Forte muſikaliſche Farben ſind, die ſo gut ihre Schattierungen haben, als Rot und Blau in der Malerei.“

Cannabich gehörte zu jenen Generälen, von denen Burney ſpricht. Denn auch darin, „einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen“, hat er für ſeine Zeit Bemerkenswertes geleiſtet. Seine Kompoſitionen ſind heute vergeſſen und veraltet. Es fehlte ihnen die Tiefe des Genies, das den Wechſel der Zeiten überdauert; ſie folgten der Mode, und ſanken dahin wie alles, was der Mode folgt. Er hat eine große Menge von Kammermuſikwerken und Symphonien geſchaffen. Letztere, vom pfälziſchen Orcheſter vorgetragen, betrachtete Schubart, der Cannabichs Freundſchaft gewann, eine Zeit lang als das Non plus ultra ſymphoniſcher Kompoſition. Später urteilte er viel kühler:[2] „Cannabich iſt ein Denker, ein fleißiger, geſchmackvoller Mann, aber kein Genie.“ Was er von ſeinen Balletkompoſitionen ſagt: „Sie ſind nicht übel, allein in fünfzig Jahren wird ſie kein Menſch mehr leſen“, iſt noch viel früher eingetroffen, aber die Zeit dachte hoch von ihnen. In den ſechziger und ſiebziger Jahren gab es wenig Opernaufführungen

in Mannheim, zu denen er oder Toeschi nicht die Ballets komponiert hätte. Auch in München, wo er dieſelbe Stellung einnahm wie in Mannheim, war er ſehr geſchätzt. Er ſtarb auf einer Beſuchsreiſe in Frankfurt 1797 oder 1798. Sein Sohn Karl Cannabich, geb. 1764 in Mannheim, wurde 1784 Violiniſt in der Münchener Kapelle und erhielt 1800 ſeines Vaters Stelle. Auch er hat ſich durch ſeine Kompoſitionen einen Namen gemacht. Seine Gattin wurde die Sängerin Woraleck, die 1800 in München engagiert wurde und 1808 daſelbſt zum Schauſpiel überging. Er ſtarb am 1. März 1805 in München.

Die italieniſche Schule war in Mannheim in erſter Linie durch die Familie Toeschi, oder wie der volle Name lautet, Toesca della Castellamonte aus der Romagna vertreten. Drei dieſer Toeschis gehörten dem Mannheimer Orcheſter an und zwar Alexander Toeschi, der von 1742—1758 als Konzertmeiſter nachweisbar iſt — 1742 komponierte er die Ballets zur Feſtoper Meride — und deſſen beide ebenfalls als Violiniſten engagierten Söhne Karl Joſeph und Johann Baptiſt Toeschi. Ein kurf. Reſkript vom 8. Januar 1756 beſtimmt, daß der Violiniſt Toeschi der Ältere zu ſeinen 300 fl. noch 100 fl., und Toeschi der Jüngere zu ſeinen 150 fl. noch 100 fl. erhält. Die Vornamen ſind nicht angegeben, aber es handelt ſich wohl um die Brüder Joſeph und Johann, die ſeit 1752 bezw. 1755 unter den Violiniſten erſcheinen. Alexander iſt wohl ſicher mit Jahn als ihr Vater anzunehmen. Johann wird wohl fälſchlich von Fétis als Sohn Joſephs bezeichnet. Joſeph, der ältere der Brüder, geb. 1724, wurde 1759 Konzertmeiſter und erhielt in den ſiebziger Jahren den Titel eines Direktors der Kabinetsmuſik. In jüngeren Jahren zeichnete er ſich als Sologeiger aus, ſpäter verlegte er ſich mehr auf die Kompoſition und fand mit ſeinen Symphonien und Ballets viel Anerkennung. Er folgte dem Hof 1778 nach München und ſtarb hier zehn Jahre ſpäter, am 12. April 1788. Seiner Balletkompoſitionen wurde bereits früher Erwähnung gethan; in der kgl. Muſikbibliothek zu Berlin befinden ſich von ihm außerdem noch die Ballets: Feste del Seraglio 1763, Procris et Céphale, Ballet héroique und Endymion, außerdem kammermuſikaliſche Werke. Schubart iſt von Joſeph Toeschis Ballets entzückt.[1] „Seine Ballets, ſagt er, ſind mit äußerſter Delicateſſe bearbeitet: man ſieht die Tänzer in ſeinen Partituren, und nichts iſt leichter, als Worte unter ſeine Zaubermelodien zu legen, ſo rythmiſch ſind ſie. Süßigkeit, holde Anmut und lichte Harmonie ſind ſein Hauptcharakter! Er ſcheint mehr ein Schüler der Natur, als der Kunſt zu ſein, daher kommt ſo wenig Kontrapunktiſches in allen ſeinen Sätzen vor. Toeschi

raffiniert nicht, er überläßt ſich ganz dem Ausguß ſeines Genies. Vielleicht iſt er außer Florian Deller der erhabenſte Dolmetſcher eines Noverre."*)

Nach Schubarts Urteil kam Joſeph Toeschi an Bedeutung ſeinem Kollegen Cannabich nicht gleich. „In der Bogenlenkung iſt er bei weitem kein Cannabich, dieſer befehligt Heere, jener kaum ein Bataillon. Indeſſen beſitzt er doch etwas ganz Eigentümliches, er hat ſich eine beſondere Manier im Symphonienſtil zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majeſtät und ſtrudeln ſo nach und nach im Crescendo fort; ſpielen voll Anmut im Andante und enden ſich im luſtigen Preſto. Doch fehlte ihm die Mannigfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, ſo hat man ſie alle gehört . ."

Auch ſein Bruder Johann, den Burney 1772 unter den bedeutenden Geigern Mannheims erwähnt, ſchwang ſich zum Konzertmeiſter auf, aber erſt 1774 und folgte wie ſein Bruder dem Hof nach München, wo er 1803 ſtarb. Auch er komponierte Symphonien und erſcheint öfters als Balletdirigent. Sein 1770 in Mannheim geborener Sohn und Schüler Karl Theodor, der den alten Familiennamen Toesca della Castellamonte wieder annahm, wurde ein geſchätzter Geiger des Münchener Orcheſters. Eine Frau Suſanna Toeschi, vielleicht die Gattin eines der Brüder, erſcheint von 1760 an als kurfürſtliche Hofſängerin in Mannheim.

Außer den Toeschi gehörten dem Mannheimer Orcheſter keine bedeutenderen italieniſchen Violiniſten an, überhaupt treten die italieniſchen Namen faſt vollſtändig hinter den deutſchen zurück: Angelo Gagi, der Gatte der Sängerin, (1745—52) und Dominico Basconi (1745—1760), der in den fünfziger Jahren die Intermezzi leitete, hin und wieder auch die Muſik zu pantomimiſchen Komödien lieferte, ſind allenfalls noch erwähnenswert. Peter Grua (ſeit 1763 unter den Violiniſten und bis Anfang dieſes Jahrhunderts im Mannheimer Theaterorcheſter), wohl ein Sohn des Kapellmeiſters Karl Grua und der Bruder des Münchener Kapellmeiſters Paul Grua, und Johann Danzi (1773 als Acceſſiſt unter den Violiniſten erſcheinend), wohl der Sohn des Violoncelliſten Innocenz Danzi, ſind als geborene Mannheimer der Mannheimer Schule beizuzählen. Der Niederländer Karl Offhuis, der ſchon

*) Noverre, berühmter frz. Balletmeiſter, zeitweilig am würtemb. Hofe; Florian Deller, Konzertmeiſter und Hofkomponiſt des Herzogs v. Würtemberg, komponierte viele der Noverreſchen Ballets. Von ihm wurde 1775 in Mannheim aufgeführt »Le rival imaginaire.« (Vgl. S. 167.)

1723 in kurpfälziſchen Dienſten ſteht, erſcheint noch 1768 in den Liſten der Hofkapelle als Konzertmeiſter, erhielt aber ſchon am 22. September 1744 durch ein kurfürſtliches Reſkript die Erlaubnis, ſeine Penſion in Brüſſel verzehren zu dürfen.

Von den franzöſiſchen Namen Nicolaus Herouz (1757—69) und deſſen Sohn (1775—76 Acceſſiſt), Joh. Wilh. Duruel (1747—52, zugleich Hoftanzmeiſter), Touſſaint Legrand (1762—64) und Verneuil (1771—75) ſtehen die drei letzteren zweifellos in verwandtſchaftlicher Beziehung zu Angehörigen des Ballets und der franzöſiſchen Komödie.

Der Stamm des Mannheimer Orcheſters iſt deutſch, und in den letzten Dezennien der Mannheimer Oper ſind die meiſten Mitglieder der Kapelle in Mannheim ſelbſt geboren und von Mannheimer Künſtlern herangebildet. Hier iſt noch eine ganze Reihe hervorragender Namen anzuführen. Der Sohn des Mannheimer Organiſten Franz Ritſchel (1734—63) Johann Ritſchel iſt von 1757—1763 unter den Violiniſten zu finden und erſcheint 1764—67 als Vicekapellmeiſter, 1767 als Komponiſt des Oratoriums „Joas". Außer dieſen kommen von derſelben Familie noch vor: Georg Ritſchel, 1757 als Kontrabaſſiſt, dann bis 1778 als Violiniſt, und Georg Wenzel Ritſchel, vielleicht deſſen Vater als Kontrabaſſiſt 1723—52. Von Wichtigkeit für die Entwicklung des Violinſpiels in Mannheim war Ignaz Fränzl, geb. ca. 1730 in Mannheim, vielleicht der Bruder des 1747—78 als Bratſchiſt und Obertrompeter vorkommenden Ferdinand Fränzl. Ignaz Fränzl erſcheint von 1747—1773 in der Reihe der Mannheimer Violiniſten und rückte 1774 zum Konzertmeiſter vor. Er übernahm ſpäter die Leitung des Mannheimer Theaterorcheſters, in welcher Stellung er ſich aber keine Lorbeern erwarb, und ſtarb als großh. bad. Muſikdirektor 1811.

Er war zu ſeiner Zeit als Soliſt wie als Komponiſt gleich beliebt; Lipowski zählt ihn zu den erſten Violinſpielern ſeiner Zeit. „Fränzl iſt ein Geiger der Liebe, ſagt Schubart,[1] man kann nichts Süßeres, Einſchleichenderes hören, als ſeinen Vortrag und ſeine Erfindungen" — und an einer anderen Stelle, wo er ihn als einen der lieblichſten Violiniſten,*) gleich ſtark im Orcheſter- wie im Soloſpiel bezeichnet, ſagt er von ihm: „Sein Strich hat ſo viel Delicateſſe und wiegende Anmut, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann.

*) Ein Bericht im Berl. Muſik. Wochenbl. vom Jahr 1791 hebt im Gegenſatz hierzu den feurigen Charakter ſeines brillanten Spiels und die feſte Kraft ſeines Strichs hervor und vermißt gerade den ſchmelzenden Geſang in ſeinem Spiel, das mehr orcheſtral als virtuos wirke.

Er iſt kein Sklave von ſeiner eigenen Manier, ſondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm geſetzten Violinſtücke gehören unter die beſten dieſer Art: ſie ſind zwar nicht brauſend und feurig, aber deſto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen, melodiſchen Gängen. Die Hollandais, Rondos und andere dergleichen ſüße Erfindungen der Muſik gelingen ihm ſonderlich bis zur magiſchen Täuſchung. Sein Allegro rollt ſo leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun ſcheint, wenn er alles thut. Vielleicht iſt nur ſeine Bogenlenkung etwas zu verkünſtelt und gezwungen; wenigſtens iſt ſie nicht ſo frei, wie Lollis ſeine." Auch Mozart ſpricht ſich ſehr günſtig über ihn aus, z. B. in einem Brief vom 22. November 1777 an ſeinen Vater: „Ich hatte das Vergnügen, den Herrn Fränzl auf der Violine ein Konzert ſpielen zu hören. Er gefällt mir ſehr. Sie wiſſen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er ſpielt ſchwer, aber man kennt nicht, daß es ſchwer iſt; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das iſt das Wahre. Er hat auch einen ſehr ſchönen, runden Ton, es fehlt keine Note, man hört alles, es iſt alles marquiert, er hat ein ſchönes Staccato in einem Bogen, ſowohl hinauf, als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie ſo gehört, wie von ihm. Mit einem Wort, er iſt meinetwegen kein Hexenmeiſter, aber ein ſehr ſolider Geiger."

Auch als Lehrer iſt Ignaz Fränzl von Verdienſt. Außer dem 1786 in Mannheim geborenen Geiger Friedrich Wilhelm Pixis, der auf ſeinen Kunſtreiſen zu Anfang dieſes Jahrhunderts viel von ſich reden machte, und außer Joh. Bapt. Geiger, geb. in Mannheim 1761, der in den letzten Jahren des Mannheimer Hof-Orcheſters als Violin-acceſſiſt erſcheint und in München erſter Orcheſtergeiger und der Lehrer Johann Baptiſt Moralts wurde, ging aus ſeiner Schule ſein Sohn Ferdinand Fränzl hervor, geb. 1770 in Schwetzingen, der als Violinvirtuos und Komponiſt ſeinen Vater überragte. Er errang ſchon als Knabe durch ſein Spiel große Erfolge, die er auf zahlreichen Konzertreiſen vermehrte. 1827 wurde er als kgl. bairiſcher Hofkapell-meiſter in München penſioniert. Er zog ſich nach Mannheim zurück, wo er im November 1833 ſtarb.

Zwei aus dem Mannheimer Orcheſter hervorgegangene Familien haben ihre höchſte künſtleriſche Kraftentfaltung erſt in der Nach-Mann-heimer Zeit erreicht: die Familien Cramer und Bohrer. Von der Familie Cramer trat der aus Schleſien gebürtige Jacob Cramer Mitte der vierziger Jahre als Violiniſt in das Orcheſter Karl Theodors ein. Im muſikaliſchen Almanach von 1782 wird er unter den beſten

Violinſpielern ſeiner Zeit aufgeführt: „er iſt einer der beſten Soloſpieler auf der Violine, deſſen Vortrag ſowohl als ſeine Kompoſitionen äußerſt glänzend ſind.“ Von ſeinen Söhnen hat der ältere, der als Kopiſt und Pauker in Mannheim und ſpäter noch in München verwendete Johann Cramer keine Bedeutung, ſein Sohn Franz Cramer wurde ein guter Klavierſpieler und ein tüchtiger Flötiſt des Münchener Orcheſters, dem er ſeit 1795 angehörte; ſein Oheim mütterlicherſeits, Gerhard Dimmler, war ſein Lehrer. Von Bedeutung in der muſikaliſchen Welt wurde der andere, von Jacobs zweitem Sohn Wilhelm abſtammende Zweig. Wilhelm Cramer, geb. 1745 in Mannheim, † 1800 oder 1799 in London, war ein bedeutender Violiniſt aus der Schule des älteren Stamitz, Basconis und namentlich Cannabichs; er begegnet bereits 1757 unter den Violiniſten der Mannheimer Kapelle und wird noch 1776 unter dieſen geführt, obwohl er bereits 1772 auf Veranlaſſung Joh. Chriſt. Bachs nach London gegangen war, wo er als Violinvirtuos wie als Orcheſterdirigent ſteigende Anerkennung fand. Bereits als Knabe von 7 Jahren ließ er ſich am Mannheimer Hof hören und unternahm mit 16 Jahren erfolgreiche Konzertreiſen nach den Niederlanden.

Die Engländer nannten ihn den erſten Violiniſten der Welt; das läßt Schubart, der ihn ſehr günſtig beurteilt und ihn einen Geiger voll Genie nennt, nicht gelten, hebt aber hervor,[1] daß er es bei ſeinem originellen Strich und ſeiner großen Vortragskunſt zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf ſeinem Inſtrument gebracht habe. Am beſten gelinge ihm der zärtliche, gefühlvolle Vortrag eines Adagio und es ſei nicht möglich ein Rondo ſüßer und herzerfüllender zu ſpielen, als Cramer es könne, der darin ſogar einen Lolli übertreffe, den Schubart an einer anderen Stelle den Shakeſpeare unter den Geigern nennt; ſeinen Kompoſitionen rühmt Schubart Gründlichkeit, Geſchmack und hohen Bildungswert nach. Seine Gattin war eine der erſten Harfenſpielerinnen ihrer Zeit. „Man glaubt ins Elyſium verſetzt zu ſein, ſagt Schubart, wenn ſie und ihr Mann mit einander auf der Violine und Harfe wetteifern.“

Sein älteſter Sohn Johann Baptiſt, geb. 1771 zu Mannheim † 1858 bei London, machte ſich als Klaviervirtuos und Klavierkomponiſt einen ſehr geachteten Namen. Er kam mit ſeinem Vater nach England und wurde hier ſpäter zum kgl. Klaviermeiſter ernannt. „Sein Feuer, ſeine Fertigkeit und Geſchwindigkeit, ſein Ausdruck u. ſ. w. übertrifft alle Erwartung“, urteilt Lipowsky von ihm.[2] Seine Produktivität war ebenſo eminent wie ſein Talent im freien Fantaſieren.

Über seine Sonaten, Variationen, Rondos u. s. w. sind heute vergessen, nur seine Etüden sind noch bekannt und als vorzügliche Schule für Fingertechnik noch immer sehr beliebt.

Von der Familie Bohrer begegnet uns in Mannheim zunächst Johann Philipp Bohrer von ca. 1747—58 als Violinist, dann als Bratschist bis 1776, ferner Kaspar Bohrer, vielleicht dessen Sohn, zuerst als Trompeter, 1773 und 1774 als Bratschist und seit 1775 als Kontrabassist. Er starb in München 1809 und hinterließ vier musikalisch reichbegabte Söhne: Anton, Max, Peter und Franz. Obwohl diese für die Mannheimer Musikgeschichte nicht mehr inbetracht kommen, sei doch einiges über sie mitgeteilt. Anton Bohrer, geb. 1783 in München, wurde ein sehr geschätzter Violinist. Seine ersten Lehrer waren sein Vater und Cannabich, dann genoß er in Paris Rudolf Kreutzers Unterricht. Er fand 1799 in der Münchener Hofkapelle ein Engagement, wurde 1823 Konzertmeister in Berlin und 1834 in Hannover, wo er 1852 starb. Seine Gattin war die Pianistin Fanny Dülken, die Tochter eines Hofklaviermachers in Hannover. Deren Schwester Luise Dülken (ebenfalls Pianistin) wurde die Gattin seines Bruders Max Bohrer, geb. 1785 in München, eines hervorragenden Violoncellisten aus der Schule des Anton Schwarz, der seinen Bruder auf vielen Kunstreisen begleitete, 1832 erster Violoncellist der würtembergischen Hofkapelle wurde und 1867 starb. Die zwei jüngeren Brüder Peter (Violinist) und Franz (Bratschist) starben in jungen Jahren in München.

Aus der Familie Friedel, von der in Mannheim folgende Mitglieder vorkommen: Jacob Friedel als Violinist 1745—58, Wilhelm Friedel als Violoncellist 1743—63, Joseph Friedel 1764 als Violoncellist, dann bis zum Ende der Mannheimer Oper als Kontrabassist, Friedrich Friedel als Trompeter 1763—64, Gerhard und Joh. Franz Friedel, beide 1774—75 als Trompeter, stammen wohl die Gebrüder Friedel, deren Schubart als rühmlichst bekannter Violinisten Erwähnung thut.[1]

Aus dem Berliner Orchester nach Mannheim berufen wurde der Violinist Georg Jardt (auch Card und Czarth geschrieben), ein Freund Franz Bendas, geb. 1708 in Deutschbrod in Böhmen, 1758—78 unter den Violinisten der Mannheimer Kapelle vorkommend. Er stand seit 1734 in preußischen Diensten. Seine Berufung ist wohl ebenso auf die Veranlassung des gleichfalls aus Deutschbrod stammenden Johann Stamitz zurückzuführen, wie die des Waldhornisten Georg Eck, eines Böhmen, der der Vater der hervorragenden Violinisten Johann

Friedrich Eck und Franz Eck wurde. Johann Friedrich Eck, geb. 1766 in Mannheim, ein Schüler Christ. Danners, trat bereits mit 12 Jahren 1778 in das nach München versetzte Orchester ein, dem er zehn Jahre angehörte. Er galt als einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit. Sein Bruder Franz Eck, geb. 1774 in Mannheim, der bis 1801 der Münchener Kapelle angehörte, ist als Lehrer Spohrs erwähnenswert, der ihn allerdings als Virtuosen höher schätzte wie als Lehrer. In Petersburg verfiel er in Wahnsinn; er starb im Irrenhaus zu Straßburg.[1] Johann Friedrich Eck ging aus der Mannheimer Violinschule, speziell aus der Schule des ausgezeichneten Mannheimer Violinisten Christian Danner hervor, der seinerseits den Unterricht seines seit 1757 unter den Mannheimer Hofvioliniſten nachzuweisenden Vaters Johann Georg Danner († 1800) genossen hatte. Christian Danner war 1745 in Mannheim geboren und erscheint 1770 als Accessist unter den Violinisten des Mannheimer Orchesters. Er siedelte 1778 mit seinem Vater nach München über, ging aber 1783 als Konzertmeister nach Zweibrücken und 1792 in gleicher Eigenschaft nach Karlsruhe, wo er 1816 starb. Von seinen Violinkompositionen, die zum kleinsten Teil im Druck erschienen, wird namentlich ein Konzert in F-dur gerühmt, das Manuskript geblieben ist.

Bei dieser Aufzählung ist noch eines Mannes zu gedenken, der sich später in München als Dirigent und Komponist einen hochgeachteten Namen schuf, Peter Winter, geb. 1755 in Mannheim, der 1770 als Accessist unter den Kontrabassisten erscheint, denen er auch 1774 noch angehört, dann aber seit 1775 unter den Violinisten, weshalb er an dieser Stelle Erwähnung finden muß, zumal da er als frühreifer Violinspieler Ausgezeichnetes leistete. Als Komponist gehörte er der Voglerschen Schule an; er schrieb auch verschiedene Aufsätze in Voglers „Tonschule". „Er spielt die Violine vortrefflich, urteilt Schubart von ihm,[2] und schreibt und setzt sehr gut. Seine Symphonien sind zum Teil kühn gearbeitet; besonders weiß er die Molltöne, die so leicht einschläfern (?), mit vieler Kunst und Weisheit zu behandeln." Er wurde 1783 Vicekapellmeister und 1788 Kapellmeister in München, wo er 1826 starb. Als Komponist des „Unterbrochenen Opferfestes" hat er seinen Namen vor dem vorzeitigen Vergessenwerden bewahrt.

Die deutsche Schule dominierte auch unter den Violoncellisten des Mannheimer Orchesters zur Zeit Karl Theodors; nur zwei italienische Namen lassen sich nachweisen: Carl Peroni (1734—1752 vorkommend) und der 1754 aus Italien berufene Innocenz Danzi. Einer der begabtesten Vertreter des Violoncells in der Mannheimer

Kapelle war Anton Filz, deſſen Beſtallungsurkunde vom 15. Mai 1754 datiert iſt (der Kurfürſt nimmt „den bei Höchſtderoſelben ſich unterthänigſt präſentierten Violoncelliſten Anton Fils" in ſeine Dienſte. Gehalt: 300 fl.) Bereits 1760 ſtarb Filz im beſten Mannesalter, bevor noch alle die ſchönen Hoffnungen, die man auf ſeine Leiſtungen als Virtuos und Komponiſt geſetzt hatte, vollſtändig in Erfüllung gehen konnten.

Als Erſatz für den 1754 verſtorbenen Violoncelliſten Eytner berief Karl Theodor aus Italien Innocenz Danzi, deſſen Anſtellungsurkunde vom 29. Mai 1754 beſagt, daß der Kurfürſt, „dem aus Italien beſchriebenen, ohnlängſt hier angekommenen" Violoncelliſten Innocenz Danzi ein Gehalt von 800 fl. auswirft.

Bedeutenderes als Innocenz, der ſich als Soliſt wenig hervorthat, leiſtete ſein 1763 in Mannheim geborener Sohn Franz Danzi, der von ſeinem Vater Unterricht im Geſang, Klavier- und Celloſpiel erhielt und bereits in ſeinem 15. Jahr als Violoncelliſt in der kurfürſtlichen Kapelle mitſpielen durfte. Der Abbé Vogler wurde ſein Lehrer in der Kompoſition. Unter der ſtattlichen Reihe ſeiner Kompoſitionen für Konzertſaal, Kirche und Theater hatten beſonders ſeine Opern zu ihrer Zeit vielen Erfolg, konnten ſich aber nicht auf dem Repertoire behaupten. Einige von dieſen Opern ſind: Sylphe, Azakia, (Text von Schwan), der Kuß, die Mitternachtsſtunde, Iphigenia in Aulis. Franz Danzi wurde 1797 Vicehofkapellmeiſter in München, 1807 Hofkapellmeiſter in Stuttgart und dann in Karlsruhe, wo er 1826 ſtarb.[1] Seine Gattin war ſeit 1790 Margaretha geb. Marchand, die Tochter des bekannten Theaterdirektors aus deſſen Ehe mit Magdalena Brochard. Margaretha Danzi, die in München 1796 engagiert wurde, war eine berühmte Sängerin. Aus der Danziſchen Familie hat ſich noch Franzens Schweſter Franziska, die den Oboiſten Ludwig Auguſt Lebrun heiratete, in der Welt des Geſanges einen hochgeachteten Namen erworben. Von ihr wird an anderer Stelle zu reden ſein.

Von den Mannheimer Violoncelliſten ſind noch erwähnenswert: Johannes Fürſt, der ſeit 1747 als Kapellmitglied nachweisbar iſt und noch 1778 bei der Überſiedelung des Hofes nach München in kurfürſtlichen Dienſten ſtand, und zwei jüngere Mitglieder: Ludwig Simon, der 1767 als Acceſſiſt in den Orcheſterliſten erſcheint, und Anton Schwarz, 1770 Acceſſiſt, aus deſſen Schule ſpäter in München hervorragende Künſtler hervorgingen. Der erſte Lehrer des jungen Schwarz war der Bratſchiſt Sepp, 1766 aber beſtimmte ein kurfürſtl. Reſkript, daß er „in Anſehung ſeiner Fertigkeit zu mehrerer Befähigung

in die Lehre des Violoncelliſten Danzi zu thun ſei," wofür der Kurfürſt die Koſten (monatl. 10 fl.) übernahm.

Von den Flötiſten des Mannheimer Orcheſters iſt der Vater Chriſtian Cannabichs, Martin Friedrich Cannabich (bis 1758 nachweisbar) bereits öfters erwähnt worden, deſſen anderer Sohn Mathias von 1757—1773 ebenfalls unter den Flötiſten der Hofmuſik erſcheint.

Von Cannabich, dem Vater, erhielt Kurfürſt Karl Theodor den erſten Unterricht auf der Flöte; 1754 aber trat an ſeine Stelle der Elſäſſer Johann Baptiſt Wendling, bisher in herzoglich zweibrückenſchen Dienſten, der Bruder des Violiniſten Franz Anton Wendling. Er heiratete 1756 die berühmte Sängerin Dorothea Spurni, wurde 1778 nach München verſetzt, wo er ſtarb. Friedrich d. Gr. hat Joh. Bapt. Wendling ſehr hoch geſchätzt; bereits 1749 mußte Wendling vor ihm ſpielen und erhielt eine goldene Tabatiere zum Geſchenk vom König. Auch in Frankreich, Italien, England und Holland erwarb er ſich große Ehren.[1] Schubart nannte ihn einen vorzüglichen Flötenſpieler und urteilt von ihm:[2] „Sein Vortrag iſt deutlich und ſchön, und die Töne in der Tiefe und Höhe gleich voll und einſchneidend. Er iſt ſtolzer darauf, das Schöne und Rührende hervorzubringen, als das Schwere, Schnelle, Überraſchende." Die Kompoſitionen, die von ihm herrühren, nennt Schubart ungemein gründlich und der Natur der Flöte genau angepaßt. „Zwar altern ſeine Melodien wie er ſelbſt, meint Schubart, dem ungeachtet müſſen ſeine Stücke von jedem Inſtrumentiſten mit Sorgfalt ſtudiert werden." Bekannt iſt, daß Mozart während ſeines Mannheimer Aufenthaltes viel bei Wendling verkehrt hat.

Auch für die übrigen Blasinſtrumente finden wir hervorragende Vertreter in Mannheim. Unter den Oboiſten zeichneten ſich ganz beſonders aus: Ludwig Auguſt Lebrun und Friedrich Ramm. Lebrun*) war wohl der bedeutendſte Vertreter ſeines Inſtrumentes im vorigen Jahrhundert, hatte aber in Ramm einen Nebenbuhler, der ihm dieſen Rang nach dem Urteil vieler ſtreitig machte. Er war 1746 in Mannheim geboren und erſcheint bereits als Achtzehnjähriger (ſeit 1764) in den Verzeichniſſen des Mannheimer Orcheſters. Schubart, der ihn als Jüngling kennen lernte, ſpricht in ſeinen Schriften mit Begeiſterung von ihm.[3] Er nennt ihn eines der größten muſikaliſchen

*) Als ſein Vater darf wohl der 1747—1770 im Mannheimer Orcheſter nachzuweiſende Oboiſt Alexander Lebrun in Anſpruch genommen werden. Vielleicht liegt auch Verwandtſchaft mit dem ausgezeichneten franzöſiſchen Hornvirtuoſen Jean Lebrun † 1759 in Lyon und dem Opernkomponiſten Louis Sebaſtian Lebrun † 1829 in Paris vor.

Genies, das ihm jemals begegnet sei, und führt das Urteil des großen Oboisten Besozzi an, nach dem Lebrun das Maximum auf der Oboe erreicht habe. Seine Manieren, Erfindungen, Kadenzen seien unnachahmlich. Er überwinde alle Schwierigkeiten seines Instruments, spiele leicht und schwer, errege Staunen und süßes Gefühl, drücke fremde Arbeiten so gut als die seinigen aus — er sei mit einem Wort Originalkopf. An einer anderen Stelle nennt er ihn einen wahren Zauberer auf der Oboe. „Dieses der Menschenstimme so nahe kommende Instrument ist kaum hundert Jahre alt, und Fischer, Besozzi, Secchi und dieser Lebrun scheinen es doch bereits erschöpft zu haben. Lebrun hat ihm noch zwei Töne abgenötigt, die bisher nicht auf seiner Leiter lagen — das d und e. Die Oboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gansgeschrei übereinkam. Dieser ist nun durch die genannten großen Meister nicht nur abgeschliffen worden, sondern in einen so reizenden Klang umgeschaffen, daß wir dies Instrument mit Recht unter die angenehmsten Erfindungen des menschlichen Geistes zählen können. Schwerlich wird man mehr etwas damit machen können, was nicht schon Lebrun gethan hätte. Sein Ton hat die äußerste Delikatesse. Er seufzt, girrt, klagt und weint nicht nur, sondern spielt auch in den hellen Farben der Freude. Ihm gelingt das rasche Presto wie das tiefaufseufzende Largo. In seinen Konzerten überwindet er alle Schwierigkeiten, und in seinen Solos ist er ganz Gefühl. Er setzt sich seine Stücke meist selbst, wenn er gleich in mehr als einem Stile bläst. Seine Kompositionen sind ausnehmend fein und süß wie Nektartropfen. Er hat Ballete und Kammerstücke verfertigt, die vom gebildetsten Geschmacke zeugen. Der Ätherstrahl des Genies zuckt in allem, was er schreibt — was er vorträgt. Er hat sich also mit Recht die Bewunderung von Frankreich und Deutschland erworben. Ob er gleich nicht so gelehrt ist, als Besozzi, so hat er doch unstreitig mehr Genie als dieser."

Er heiratete 1778 die berühmte Sängerin Franziska Danzi, mit der er viele an Ehren und Erfolgen reiche Kunstreisen unternahm.*) Er starb viel zu früh für die Kunst im schönsten Mannesalter, am 16. Dezember 1790 in Berlin an einer Leberentzündung.

*) Aus dieser Ehe gingen zwei musikbegabte Töchter hervor: Sophie Lebrun geb. 20. Juni 1781 in London, ausgezeichnete Pianistin, verheiratet seit 1799 mit dem Klavierbauer Dülken in München, und Rosine Lebrun geb. 13. April 1785 in München, in Klavier und Gesang von ihrem Oheim Franz Danzi, dann auch von Andreas Streicher ausgebildet, seit 1801 mit dem Münchener Schauspieler Stentzsch verheiratet, von da ab Schauspielerin in München.

So überſchwänglich iſt das Lob, das Schubart Lebrun ſpendet, daß er Friedrich Ramm völlig darüber vergißt. Ramm war ca. 1740 geboren und gehörte ſeit 1759 der kurfürſtlichen Kapelle an. „Ramm iſt ein recht braver, luſtiger, ehrlicher Mann" ſchreibt Mozart 1777; er ſei viel gereiſt und habe viel Erfahrung. Mozart verkehrte gern mit ihm und war während ſeines Pariſer Aufenthalts 1778 mit ihm zuſammen. Als Ramm im Jahre 1809 ſein fünfzigjähriges Dienſtjubiläum feiern durfte, blickte er auf eine Laufbahn zurück, die von Ehren und Erfolgen begleitet war. Zahlreiche Konzertreiſen erwarben ihm den Ruf eines der erſten Oboiſten. Lipowsky verſichert, man ſage nicht zuviel, wenn man behaupte, daß noch keiner den ſchönen, runden, ſanften und wahren Ton auf der Oboe, verbunden mit der ſchmetternden Tiefe im Forte ſich ſo vorzüglich gut eigen gemacht habe als er. Er blaſe mit einer Delikateſſe, einer Leichtigkeit, einem Ausdrucke, die bezauberten, behandle ſein Inſtrument nach ſeiner wahren, ihm eigenen Natur mit Klugheit und einer praktiſchen Gewandtheit, die wenigen Oboiſten eigen ſei. Namentlich ſein Adagiovortrag ſei ſehr gefühlvoll und wenn der Effekt oder die Begeiſterung es verlangten, wiſſe er auch Geiſt und Feuer hineinzulegen.[1] Aus ſeiner Schule ging Anton Fladt hervor, geb. 1775 in Mannheim, der 1790 der Nachfolger Lebruns wurde.

Klarinetten wurden zwiſchen 1758 und 59 im Mannheimer Orcheſter eingeführt, oder richtiger geſagt, in dieſer Zeit wurden die erſten Klarinettiſten angeſtellt,*) zwei an der Zahl: Michael Quallenberg und Johannes Hampel; jener, ein Böhme, bis 1778 in den Orcheſterliſten nachweisbar,[2] dieſer nur bis 1763, er wurde 1764 erſetzt durch ſeinen Familienangehörigen Thaddäus Hampel, der bis 1778 vorkommt, übrigens zugleich auch eine Bratſchiſtenſtelle verſah, und zwar wie es ſcheint, von 1775 an dieſe ausſchließlich. Im Jahre 1765 wurde ein weiterer Klarinettiſt in Jacob Tauſch engagiert, deſſen Söhne Franz, 1770—78 Acceſſiſt in Mannheim, ſpäter kgl. preuß. Kammermuſikus in Berlin, und Joſeph, ſeit 1779 beim Münchener Hoforcheſter, ſich als tüchtige Klarinettenſpieler ausgezeichnet haben.

Unter den Fagottiſten, deren Zahl ebenſo wie die der Klarinettiſten im letzten Decennium auf 4 ſtieg, fällt der in der Mannheimer Muſikgeſchichte bekannte Name Ritter auf, von dem zwei Vertreter Heinrich Ritter 1747—1771 und Georg Wenzel Ritter, der

*) In einem Etat der Hofmuſik von 1759 ſind außer den „dienſtbaren" und „ohndienſtbaren" Mitgliedern der Hofmuſik zwei Klarinettiſten beſonders aufgezählt (mit zuſammen 576 Gulden Gage).

hervorragende Fagottiſt geb. in Mannheim 1748, 1764—1778 erſcheinen. Der letztere trat 1788 in die kgl. Hofkapelle zu Berlin ein und ſtarb daſelbſt 1808. Aus ſeiner Schule gingen viele tüchtige Fagottiſten hervor. Als Komponiſt hat er ſich durch Fagottkonzerte und durch Quartette für Fagott, Violine, Viola und Baß bekannt gemacht. In welchen verwandtſchaftlichen Beziehungen zu dieſen beiden folgende Träger desſelben Namens im Mannheimer Orcheſter ſtehen, war nicht zu ermitteln: Friedrich Ludwig Ritter, Violiniſt 1773—78, Georg Ritter 1757—59 Oboiſt u. 1763—78 Violiniſt, Jacob Ritter 1759—63 Violiniſt, ferner der 1760 in Mannheim geborene Violoncelliſt Peter Ritter, der ſeit 1803 Kapellmeiſter des Mannheimer Theaters war, 1823 penſioniert wurde und am 1. Auguſt 1846 ſtarb.*) Die Fagottiſten Swibertus und Sebaſtian Holzbauer, die beide ſchon 1734 erſcheinen, ſind wohl nicht mit dem Kapellmeiſter verwandt.[1]

Von den Waldhorniſten, deren Zahl 1768—70 bis auf ſieben ſtieg, iſt Georg Ecks, als des Vaters der berühmten Violiniſten bereits gedacht worden. Außerdem ſind noch die Familien Dimmler und Lang zu erwähnen. Franz Anton Dimmler, 1767—78 als Waldhorniſt des Mannheimer Orcheſters nachzuweiſen, wurde ſpäter in München als Kontrabaſſiſt verwendet. Er hat verſchiedene Opern und nicht weniger als 185 Ballets außer zahlreichen Symphonien, Quartetten und dgl. komponiert. Der 1770 als Acceſſiſt unter dem Waldhorniſten des Mannheimer Orcheſters auftretende Joſeph Dimmler iſt jedenfalls ſein älterer Sohn, ein jüngerer, Anton Dimmler, wurde in München 1783 geboren und als Klarinettiſt beim Münchener Hoforcheſter angeſtellt. Von größerer Bedeutung iſt die weitverzweigte Familie Lang,[2] die ſich auf die beiden dem Mannheimer Orcheſter 1763—1778 bezw. 1767—1778 als Waldhorniſten angehörenden Brüder Franz und Martin Lang zurückführt. Der ältere Bruder Franz Lang, der 1772 die Tochter des Muſikdirektors Joh. Stamitz, Franziska Stamitz,**) heiratete, war einer der erſten

*) Er hat ſich auch als Komponiſt zahlreicher Opern bekannt gemacht. Seine Gattin war die Schauſpielerin Karoline Baumann, für die Schillers Herz in Liebe geſchlagen hat. Sein Sohn, der Baritoniſt Karl Ritter wurde 1839 Regiſſeur in Mannheim, er ſtarb in Mittelheim bei Biebrich am 10. Sept. 1878.

**) Tüchtige Schauſpielerin in Mannheim und München. Die Tochter aus dieſer Ehe, Katharina L. geb. 1774 zu Mannheim, Schülerin der Dorothea Wendling, wurde eine vorzügliche Sängerin, die in Italien mit vielem Erfolg auftrat. Sie verlor durch Überanſtrengung ihre Stimme und wurde Schauſpielerin, heiratete 1796 den in Mannheim 1755 geborenen und daſelbſt bereits 1764 als Tänzer dienenden, ſpäter Münchener Hofſchauſpieler Franz Zuccarini.

Künſtler auf ſeinem Inſtrument, ebenſo wie ſein jüngerer Bruder Martin, der in München 1782 die bedeutende Schauſpielerin Marianne Boudet heiratete. Die Kinder aus dieſer Ehe haben ſich in der Kunſtwelt Ehre und Anſehen erworben. Es war der Violiniſt Theobald Lang geb. 1783 in München, ein Violiniſt aus der Schule Franz Danzis, der 1808 die Sängerin Regina Hitzelberger heiratete; ferner Franz Xaver Lang geb. 1785, Fagottiſt im Münchener Hoforcheſter, dann die Töchter Margaretha geb. 1788 und Joſefine geb. 1791, jene eine tüchtige Sängerin, die den bekannten Wiener Theaterdirektor Carl, den Begründer des Carltheaters heiratete, dieſe Hofſchauſpielerin in München, deren Gatte der Hofſchauſpieler Karl Flerx wurde.

10.

Das Geſangsperſonal.

In der Oper des 18. Jahrhunderts war der Textdichter der Sklave des Komponiſten. Aber auch der Komponiſt hatte einen Herrſcher über ſich zu dulden, den Sänger. Das Geſangsvirtuoſentum, die Geſellſchaft der Primadonnen und Kaſtraten tyranniſierte den Komponiſten, zwang ihm Geſetze für ſein muſikaliſches Schaffen auf. Dichtung und Handlung ſtanden im Hintergrund, der arioſe Kunſtgeſang war im Mittelpunkt des Intereſſes. In dankbaren Bravourarien mußte der Komponiſt dem Sänger Gelegenheit zu effektvollem Hervortreten geben. Das Beſte mußte natürlich für die prima donna, die erſte Heldin, und den primo uomo, den erſten Helden, abfallen, nach ihnen kamen die Vertreter der übrigen Hauptrollen, ſodann die der Nebenrollen, die ebenfalls auf eine oder zwei wirkſame Arien Anſpruch machten. Die italieniſche Oper ſetzte ſich hauptſächlich aus ſolchen Arien zuſammen. Koloraturen und Kadenzen waren unentbehrliche Beſtandteile dieſer Arien. Man ſpielte, wie Berlioz ſich einmal ausdrückt, den Kehlkopf, wie man Oboe oder Klarinette ſpielt. In den Variationen, die der Sänger im Wiederholungsteil der Dacapoarie anbrachte, ja nach den Forderungen der damaligen Geſangskunſt anbringen mußte, trat er mit ſelbſtändiger Willkür neben den Komponiſten. Man hielt nur den für einen wirklich bedeutenden Sänger, der mit ſolchen willkürlichen Variationen prunken und Beifall erregen konnte. Am anſpruchsvollſten unter allen traten die Kaſtraten auf. Über die Kaſtraten ſind die Meinungen der Zeitgenoſſen ſehr geteilt. Während z. B. Schubart den „heulenden" Geſang der Kaſtraten nicht leiden kann und ſich mit ſcharfer Satire über die „Hämlinge" luſtig macht, finden andere wie Heinſe, daß die Kaſtratenſtimmen durch ihre Feſtigkeit, Stärke, Süßigkeit und Biegſamkeit einen Zauber ausübten, der die

Frauenſtimmen noch übertreffe. Keyßler, ein Reiſeſchriftſteller aus der Mitte des Jahrhunderts, ſagt ſehr treffend,[1] es mache einen befremdenden Eindruck, wenn man die Kaſtraten mit ihren glatten Geſichtern auf der Bühne ſehe, wie ſie als blutdürſtige Kriegshelden die Ihrigen zur Tapferkeit anfeuern. Leidenſchaft der Darſtellung, Wahrheit des Spiels konnte niemand von ihnen verlangen; was ſie auf der Bühne leiſteten, war brillanter Konzertvortrag unter möglichſt geringer Berückſichtigung dramatiſcher Aktion. Was Schubart von den Opernſängern ſeiner Zeit ſagt: ſie ermüdeten ſich mit Grimaſſen und haſchten nach Läufern, Schnörkeln und Trillern, darf in erſter Linie von dem Geſang dieſer Halbmänner gelten. Solch ein federngeſchmückter Cäſar oder Alexander mit ſeinen halsbrecheriſchen Sopranoloraturen würde auf uns ebenſo lächerlich und abſtoßend wirken, wie er damals anziehend und bewundernswert erſchien. Aber ſchon vor Schubart wehrten ſich die Zeitgenoſſen gegen dieſe Unnatur. Ein Mann wie der däniſche Kapellmeiſter Joh. Ad. Scheibe erhob in ſeinem „Kritiſchen Muſikus“ 1745 nachdrücklichen Proteſt gegen das Kaſtratenunweſen, das er lächerlich macht.[2] Er thut es in ergötzlicher Weiſe:

„Die Symphonie gehet zu Ende, der Vorhang wird aufgezogen. Man höret eine weibiſche, doch helle Stimme, welche von einem Körper geſprochen wird, deſſen Kleidung uns das Bild eines Helden darſtellen ſoll. Laſſet uns einmal in dem Buche nachſehen, ob dieſes ein verkleidetes Frauenzimmer, eine Amazonin oder eine Perſon der verkehrten Welt iſt? Nein, keines von allen dieſen: es iſt der große Alexander. Wie? der große Alexander? Seit welcher Zeit hat man dieſen gewaltigen Weltbezwinger in einen Unvermögenden, oder wohl gar in ein Weib verwandelt? Doch wer iſt denn dieſer, der anitzo mit einer matten Altſtimme auf den Knieen um die Gunſt ſeiner holden Göttin ſo beweglich, ſo weibiſch und ſo niederträchtig ſeufzet? Iſt es nicht einer von den Hofpagen des großen Alexanders? Nein, keineswegs. Es iſt der ſtolze Hephäſtion, einer der vornehmſten Generale dieſes berühmten Königes. Es iſt Hephäſtion, der durch ſeine Klugheit und Tapferkeit alles, was ſich ihm entgegenſetzte, zu Boden trat. Wir werden aber doch einmal einen ähnlichen Charakter finden. Laſſet uns nachſehen, wer dieſer iſt, der ſich anitzo in einer kreiſchenden Diskantſtimme über die Grauſamkeit des Glückes und über die Unbarmherzigkeit einer vermählten Dame beklaget. Unfehlbar wird dieſes ein wollüſtiger Schmaruzer ſein? Weit gefehlet. Es iſt der tugendhafte Lyſimachus, der bloß mit ſeinen Händen und ohne die geringſten Waffen einen Löwen überwand, der ſich durch ſeine Tugend und

Geduld die ihm durch den Neid ſeiner Feinde entzogene königliche Gnade auf das rühmlichſte wieder erwarb.

Endlich werden wir einen Chor der Helden hören. Wie? Es ſind ja lauter Diskant- und Altſtimmen. Hat denn Alexander mit einer Menge Weiber die Welt bezwungen?

Das ſind nun die Vorzüge der italieniſchen Opern, die wir anitzo in Deutſchland eingeführet und angenommen haben und wozu wir ſogar aus Italien jetzt Sängerinnen und Kaſtraten mit den größten Unkoſten kommen laſſen."

In den vierziger und Anfangs der fünfziger Jahre war Mariano Lena der erſte Sopraniſt am Mannheimer Theater; er wurde in ſeinen alten Tagen Direktor der Oper, — wie man ſagte, auf Betreiben der Kurfürſtin, deren Muſikmeiſter und Liebling er war.[1] Enrico Peſarini, ein Sänger von bedeutendem Ruf († 1775) und Lorenzo Tonarelli, der 1753 mit der hohen Gage von 1500 Gulden engagiert wurde, waren ſeine Nachfolger. Mit ihrer Wertſchätzung ſtiegen auch ihre Einkünfte, die 1759 bereits bei Tonarelli 2000 Gulden betrugen. Er ſang viele Jahre hindurch die erſten Sopranrollen. An ſeine Stelle trat 1765/66 Silvio Giorgetti, ebenfalls ein Welſcher wie ſie alle, der ſich als Porus in Majos „Alexander" 1766 einführte und in der opera seria wie in der Buffooper häufige Verwendung fand. Burney, der ihn 1772 in der »Contadina alla corte« hörte, nennt ſeine Stimme ſchwach; ſeine Geſchicklichkeit ſei auch nicht ſehr groß geweſen. In der Gretryſchen Oper »La festa della rosa«, die 1776 gegeben wurde, ſcheint er zum letzten Mal auf die Bühne gekommen zu ſein. Neben ihm machte ſich ſeit ungefähr 1772 auch Franzesco Roncaglia geltend, dem 1776 die Rolle des Azor im Gretryſchen Singſpiel »Zemira ed Azor« anvertraut wurde. Giuſeppe Benedetti debutierte 1766 als Gandarte im „Aleſſandro", offenbar mit überraſchendem Erfolg, denn die Kurfürſtin ſchreibt von ihm:[2] »Notre petit Benedetti nous a étonné, puisque c'est la première fois, qu'il se présente au théâtre«. Er blieb ungefähr vier Jahre an der Mannheimer Oper in zweiten Sopranpartien beſchäftigt. Wenn wir nun noch Filippo Saparoſi (1756 engagiert) nennen, haben wir ſämtliche Sopraniſten der Karl Theodorſchen Oper angeführt.

Unter den Altiſten thaten ſich hervor der 1751 penſionierte Stefano Paſi, der 1760 penſionierte Filippo Galetti und Giov. Batt. Coraucci, der uns ſeit 1747 als Vertreter wichtiger Rollen begegnet; in minder bedeutenden Rollen waren Vincenzo Caſelli (1761—70) und Vincenzo Mucciolo (1771—76) thätig. Paſi ſtarb

1770 als Kanonikus in Münstereifel, wo er seine kurpfälzische Pension von 1000 Gulden verzehrte.[1]

Im 17. Jahrhundert waren die ersten Kastraten aus Italien nach Deutschland gekommen. Sie hatten in Italien ursprünglich die Frauenstimmen zu ersetzen, da der Papst den Frauen das Auftreten in Theater und Kirche untersagt hatte. Man ließ zunächst die Sopran- und Altstimmen durch Knaben singen, und bewahrte dann den Knaben durch jene schmähliche Operation, die späterhin in Italien sogar gewerbsmäßig ausgeübt wurde, ihren unmännlichen Diskant. Als nun in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts das Kastratentum in Deutschland infolge der Einwirkung der nationalen Oper und auch des Singspiels der Franzosen, die allezeit den Kastraten abhold waren, immer mehr verschwand, mußte man bei der Aufführung von italienischen Opern mit männlichen Sopranpartien zu dem umgekehrten Auskunftsmittel greifen wie seinerzeit in Italien, man übertrug diese Rollen Frauen, aber zum Nachteil der theatralischen Illusion, denn wie sehr mußte nicht die Illusion gestört werden, bemerkt ein Aufsatz im Gothaischen Theaterkalender von 1790, wenn eine Dame aus Liebe zur andern singend sich zu sterben entschließt.

Noch Mozart hat in seinem Idomeneo eine Kastratenrolle geschrieben, den Idamante. Wenn wir bemerken, wie in diesem der italienischen opera seria nachgebildeten Werke der Tenor-Titelrolle fast immer nur drei Sopranstimmen gegenüberstehen, (denn die beiden Baßpartien des Arbace und des Oberpriesters treten nur als etwas Nebensächliches hinzu,) so haben wir damit ein vortreffliches Beispiel für die künstliche Hinaufschraubung der Stimmlagen, die das vorige Jahrhundert liebte. In Jomellis Artaserse, in dem eine Tenorpartie die tiefste Partie ist, sind drei Rollen, darunter zwei Hauptrollen für Kastraten geschrieben, in Galuppis Olimpiade singen beide Liebhaber Megacle und Licida Sopran. Bei der Aufführung der Iphigenie in Aulis von Jomelli 1751 konnten die Mannheimer einen Kastraten-Achill neben einem Kastraten-Ajax bewundern, und in der tauriſchen Iphigenie von Majo, die 1764 folgte, entzückte sie das Kastraten-Freundespaar Orest und Pylades. In der Blütezeit der italienischen Oper hatte der erste Sopranist die erste Helden- oder Liebhaberrolle inne, nahm also ungefähr die Stelle ein, die unsere heutige Oper in der Regel dem ersten Tenoristen anweist. Tenor- und Baßstimmen folgten erst im zweiten Gliede. Erst die vielbewunderten Leistungen eines Raaff oder eines Fischer konnten am Mannheimer Hofe die Kastraten in den Hintergrund drängen.

Von Raaffs Vorgängern verdienen die Tenoriſten Lorenzo Santorini (1723—1764 nachweisbar) und Pietro Sarſelli (ſeit 1745 in kurpf. Dienſten, lebt noch 1778) beſondere Erwähnung. Santorini, der zugleich Dichter und Sekretär bei Hof war und bereits lange Jahre im Dienſte Karl Philipps geſtanden hatte, wird als ein ausgezeichneter Sänger gerühmt. Er hatte noch bei der Eröffnungsoper „Meride" 1742 die große Rolle des Cambiſe, ſcheint ſich aber dann von der Bühne zurückgezogen zu haben. Sein Erbe trat Sarſelli an, zu deſſen hervorragendſten Leiſtungen der Tito in der gleichnamigen Gruaſchen Oper 1748, der Cliſtene in Olimpiade 1749, der Demofoonte in der gleichnamigen Oper 1750, der Artabano im Artaſerſe 1751, der Agamemnon in Jomellis Iphigenia 1751 und der Don Chisciotte in Holzbauers gleichnamiger Oper 1755 zählten. In zweiten Tenorrollen trat Pietro Paolo Carnoli auf, der 1752/53 zuerſt den Creonte in Galuppis „Antigona" ſang.

Alle die Genannten waren aus Welſchland an den kurpfälziſchen Hof verpflanzt; ſie alle überragte im letzten Jahrzehnt der Mannheimer Hofoper ein Deutſcher, der allerdings ebenfalls in Italien den Gipfel ſeines Ruhms erklommen hatte, Anton Raaff.

Anton Raaff war der bedeutendſte Tenoriſt des vorigen Jahrhunderts.[1] Aus kleinen, ärmlichen Verhältniſſen ſtieg er zum Liebling der Höfe empor. Er wurde 1714 im Jülichſchen, zu Gelsdorf als der Sohn eines Schäfers geboren und wurde zum geiſtlichen Stand beſtimmt, weshalb er nach Köln zu den Jeſuiten kam. Erſt als Zwanzigjähriger lernte er die Noten kennen. Der Erzbiſchof von Köln hörte von ſeiner ſchönen Stimme und ließ ihn an ſeinen Hof kommen, wo ihn der Kurfürſt von Baiern hörte und ſo entzückt von ihm war, daß er ihn veranlaßte, zu ſeiner weiteren Ausbildung nach München zu gehen. Hier und in Italien widmete er ſich mit eiſernem Fleiße der Vervollkommnung ſeiner Geſangskunſt und konnte 1738 bei den Vermählungsfeierlichkeiten Maria Thereſias in Florenz zum erſten Mal öffentlich auftreten. Er fand nun verſchiedene Engagements in Italien, dann in Deutſchland und kam bis Liſſabon, überall aufs höchſte geehrt. Nachdem er die größte Zeit ſeines Lebens in Italien zugebracht hatte, kam er 1770 als 56jähriger an den Mannheimer Hof, wo er am Namenstag des Kurfürſten zum erſtenmal als Cato in der Picciniſchen Oper »Catone in Utica« auftrat.*)

Er hatte damals den Höhepunkt ſeines Könnens bereits überſchritten, er begann zu altern und, wie ſich Schubart ausdrückt, mit

*) Den Jomelliſchen Cato hatte er bereits 1749 in Wien geſungen.

der Stimme zu ſchettern. Aber noch leiſtete er in geſetzteren Tenor-Heldenrollen wie Cato, Themiſtokles, Sulla, Günther v. Schwarzburg Hervorragendes. Seine Stimme war nach dem Urteil Schubarts, der ihn wohl erſt in Mannheim kennen lernte,[1] der ſchönſte Tenor, den man damals hören konnte. „Er ſteigt bis in die Sphäre des Alts hinauf ‚und ebenſo glücklich hinunter in die Regionen des Baſſes. Seine Töne ſind alle dick, voll und rein. Er ſingt mit unnachahmlicher Fertigkeit alles vom Blatt weg, was man ihm vorlegt, und variiert eine Arie mehrmalen mit unbeſchreiblicher Kunſt. Seine Verzierungen und Kadenzen, wie überhaupt ſein muſikaliſcher Geſchmack ſind unerreichbar ſchön; was er ſingt, ſingt er mit dem tiefſten Gefühl, und ſein ſchönes Herz ſcheint in ſeinem Geſange wiederzuhallen. Außerdem wiſſen vielleicht nur wenige Sänger der Welt ſo gründlich über ihre Kunſt zu ſprechen wie Raaff.“ Schubart nennt ihn an einer anderen Stelle den reifſten Sänger, den er in ſeinem Leben gehört habe.[2]

Mozart, der Raaff in Mannheim nicht beſonders günſtig beurteilte, trat ihm erſt 1778 in Paris näher und gewann ihn wert. Mozart beſpricht ſeine Geſangskunſt eingehend in einem ſeiner Pariſer Briefe (12. Juni 1778). Er findet Raaffs Hauptforce in der bravura, den Paſſagen und Rouladen, kann aber ſeinem Cantabile, mit dem Raaff in ſeiner Glanzzeit beſonderen Effekt gemacht haben mochte, wenig Geſchmack abgewinnen.

Seine Erſcheinung auf der Bühne wird als ſteif und hölzern bezeichnet. „Wenn er nicht ſang, ſo ſtund er da wie das Kind beim Dreck“ ſchreibt Mozart ſcherzhaft mit beſonderer Beziehung auf eine Probe des „Günther“. Auch gelegentlich ſeines Idomeneo in München mußte ſich Mozart darüber beklagen. Der Idomeneo, den Mozart für ihn ſchrieb, war die letzte Rolle, in der er auftrat. Er erreichte in der Ruhe ſeines Lebensabends, den er mit Lektüre und Andachtsübungen ausfüllte, das hohe Alter von 83 Jahren. Erſt am 28. Mai 1797 ſtarb er in München.

Im Februar 1772 erhielt Raaff von Karl Theodor die Erlaubnis, am Hoftheater des Herzogs von Würtemberg zu gaſtieren.[3] Mit größtem Erfolge trat er damals zu Ludwigsburg in dem glänzend ausgeſtatteten »Fetonte« von Jomelli auf. „Es läßt ſich nicht beſchreiben — berichtet ein Augenzeuge — mit welchem Glanz der Mohrenkönig, der zu dieſer Rolle von Mannheim verſchriebene Tenoriſt Raaff, im Gefolge von 300 berittenen Mohren unter einem kriegeriſchen Marſch auf der Bühne aus weiter Ferne erſchien“.

Auch im Konzert trat Raaff damals in Ludwigsburg mit größtem Erfolge auf. Der Herzog wünſchte ihn noch in einigen weiteren Opern zu hören, aber Raaff weigerte ſich. »Cet homme habitué depuis sa jeunesse d'avoir six mois devant lui, pour apprendre un seul rôle, aux cours d'Espagne et de Portugal, a été effrayé, quand je lui en ai proposé deux pour le 11 février (den Geburtstag des Herzogs). Il doute de ses forces, il se méfie de sa mémoire et il ne peut se résoudre à s'exposer au risque de trahir sa grande réputation« — ſo ſchreibt ſein Reiſebegleiter, der Hofpoet Verazi, von ihm.

Ein Schüler Raaffs und zugleich ein Zögling des Mannheimer Seminariums war der ſeit 1774 der kurf. Hofmuſik angehörende Tenoriſt Franz Hartig. Er war 1750 zu Heldenburg in der Wetterau geboren und ſtudierte in Mainz Jurisprudenz, wurde aber ebendaſelbſt durch die Bekanntſchaft mit dem Schauſpieldirektor Marchand zum Theater gezogen. Er kam mit Marchands Truppe nach Mannheim und gefiel dem Kurfürſten durch ſeine ſchöne und angenehme Tenorſtimme ſo ſehr, daß er ihn dem berühmten Raaff zur weiteren Ausbildung übergab und ihn dann engagierte. Er hatte mit dem Admet in Wieland-Schweitzers Alceſte und dem Karl in Klein-Holzbauers Günther von Schwarzburg ſehr ſchöne Erfolge. 1789 wurde er in München penſioniert und ſtarb daſelbſt dreißig Jahre ſpäter. Sein Schüler in Mannheim wurde der faſt gleichaltrige Friedrich Epp aus Neuenheim, der urſprünglich Soldat und dann lange Jahre unter Dalberg Tenoriſt des Mannheimer Nationaltheaters war.

Ebenfalls aus Raaffs Schule ging Ludwig Fiſcher, der berühmte Baſſiſt, hervor. Er war geborener Mainzer und 27 Jahre alt, als er in Mannheim 1772 engagiert wurde und als erſte größere Rolle den Belfuſto in Salieris Oper »La fiera di Venezia« ſang. Seine Thätigkeit an der Mannheimer Oper war von ſteigendem Erfolg begleitet; in den letzten Jahren ihres Beſtehens wurden ihm die erſten ſeriöſen Baßpartien anvertraut: ſo der Herkules in Schweitzers Alceſte und der Pfalzgraf Rudolf in Holzbauers Günther von Schwarzburg.

Fiſcher wurde 1780 von München nach Wien berufen, er verließ jedoch die dortige Hofoper bereits 1783 wieder und begab ſich auf Kunſtreiſen nach Paris und Italien, 1789 wurde er in Berlin engagiert, wo er 1825 ſtarb. Der Umfang ſeiner Stimme (tiefes D bis a^1), ihr Wohlklang und ihre Kraft, verbunden mit künſtleriſcher Durchbildung in Spiel und Geſang machten ihn zu einem der bedeutendſten Bühnenbaſſiſten ſeiner Tage. Mozart ſchrieb für ihn die Rolle des Osmin

in der „Entführung“, die er im Vertrauen auf die Mittel und die Fähigkeiten Fiſchers weit über die gewöhnlichen Baßbuffopartien hinaushob. Eine Berliner Theaterkorreſpondenz vom Jahr 1794[1] ſagt von ihm: „Herr Fiſcher ſingt einen tiefen Baß, der mit der äußerſten Biegſamkeit ſich bis zum reinen Tenor erhebt und dies ohne das leiſeſte Überſchlagen der Stimme. Er verbindet Bravour und Cantabile mit einer Leichtigkeit, die zur Bewunderung hinreißt, und führt mit der höchſten Geſchwindigkeit die ſchwerſten Übergänge aus.“ Seiner Ehe mit der Mannheimer Sängerin Barbara Straßer entſproßten vier muſikaliſch hochbegabte Kinder; ſein Sohn Joſeph wurde ein vortrefflicher Baſſiſt, ſeine drei Töchter Joſepha, Louiſe und Thereſe vorzügliche Sängerinnen.[2]

Seine bedeutenderen Stimmkollegen an der Mannheimer Hofoper waren Italiener, ſie wurden durch ihn, den jüngeren, in den Hintergrund gedrängt. Giuſeppe Giardini war der eine (ſeit 1752), Giov. Battiſta Zonca (ſeit 1763) der andere. Giardinis Stärke ſcheint — nach ſeiner Verwendung zu ſchließen — in Bufforollen gelegen zu haben, er ſang komiſche Liebhaber wie den Asdrubale in »Gli stravaganti« oder die Titelrolle im »filosofo di campagna«, komiſche Charakterrollen wie den alten Geizhals in Salieris »fiera di Venezia« u. ſ. w.[3] Zonca, ein jüngerer Bruder des in München 1752—76 engagierten Giuſeppe Zonca, war mehr für ernſte Repräſentations- und Väterrollen beſtimmt, kam aber auch in der opera buffa zur Verwendung. Er ſang beiſpielsweiſe 1764 den Thoas in der tauriſchen Iphigenie, 1772 den Xerxes in Joh. Chriſt. Bachs Themiſtokles und mag auch in großen dramatiſchen Rollen wie Alexander in Majos »Alessandro nell' Indie« oder Osroa in Holzbauers »Adriano« Bedeutendes geleiſtet haben. Er ſtammte aus Brescia, wo er 1728 geboren war, und zog ſich nach ſeiner Penſionierung 1788 auf ſein Landgut Cambora bei Brescia zurück, wo er 1809 ſtarb. Zonca verſuchte ſich auch als Komponiſt; eine Baßarie und zwei Motetten für Baßſolo mit Inſtrumentalbegleitung ſind von ihm bekannt geworden.[4]

Neben dieſen beiden kamen die Deutſchen unter den älteren Baſſiſten der Mannheimer Hofkapelle wenig zur Geltung. Franz Xaver Richter (1747—68 nachweisbar) gehörte noch jener Zeit an, wo dem Baſſiſten in der opera seria meiſt nur die ſekundären Rollen der Vertrauten, der Feldherrn u. dgl. anvertraut wurden.[5] Er machte ſich auch als Komponiſt um die Muſikpflege am Mannheimer Hofe verdient; 1748 wurde ein von ihm komponiertes Oratorium »La

deposizione dalla croce di Gesù Christo« aufgeführt. Von dem Baſſiſten Fridolin Weber, dem Vater von Mozarts Aloyſia und dem Vatersbruder C. M. v. Webers, der 1765 für den Kirchendienſt engagiert wurde, ſoll in anderem Zuſammenhang die Rede ſein.

* * *

Unter den Sängerinnen, die in der erſten Zeit Karl Theodors an der Mannheimer Oper wirkten,[1] war Roſa Gabrieli-Bleckmann die Gattin des Oboiſten Bleckmann, die bedeutendſte. Sie wurde 1742 zur Ausführung der Partie der Laodice in der Feſtoper Meride aus Italien nach Mannheim berufen und ſang bis Ende der fünfziger Jahre Primadonnenrollen.[2] Ihr wird eine ſehr ſchöne Stimme nachgerühmt; die ſchwierigſten Bravourarien ſoll ſie mit großer Leichtigkeit vorgetragen haben. Die wichtigſten Rollen, in denen ſie auf der Mannheimer Opernbühne erſchien, waren: die Vitellia im „Titus" (1748), die Argene in „Olimpiade" (1749), die Creuſa im „Demofoonte" (1750), die Antigone (1753), die Cleonice im „Demetrio" (1753), die Ariadne in »Le nozze d'Arianna« (1756), die Nitteti (1758) und die Phädra in »Ippolito ed Aricia« (1759). Nach dieſer Zeit ſcheint ſie in den Ruheſtand getreten zu ſein, doch kommt ſie noch 1770 in den Perſonalliſten vor.

Im Jahre 1754 ſang Roſalie Holzbauer, die Gattin des Kapellmeiſters die Titelrolle in der Oper »Issipile«, während die Gabrieli-Bleckmann eine Rolle zweiten Rangs, die Rodope, inne hatte. Es iſt das einzige Mal, daß ein Auftreten der Roſalie Holzbauer in der Mannheimer Oper nachzuweiſen iſt.

Im Jahr 1752 wurde eine Sängerin engagiert, die Jahrzehnte hindurch zum Entzücken aller Hörer ihre Kunſt in Mannheim ausübte: Dorothea Wendling, die Tochter des Stuttgarter Hofmuſikus Spurni,[3] ſeit 1756 verheiratet mit dem Flötiſten Joh. Baptiſt Wendling. Sie ſang zuerſt zweite Rollen, nahm aber ſeit Anfang der 60er Jahre nach dem Zurücktreten der Roſa Gabrieli-Bleckmann deren Stelle als Primadonna ein. Ihre erſten Primadonnenrollen waren 1763 und 1764 die Sophonisbe und die Iphigenie in den gleichnamigen Opern. Sie zeichnete ſich nach Schubart[4] in der franzöſiſchen, italieniſchen und deutſchen Oper aus, jedoch, wenn man ihm glauben darf, im komiſchen Fache am meiſten. Als Schubart ſie kennen lernte, hatte ihre Stimme ſchon ihre frühere Schönheit und Kraft verloren, „ſie ſing früh an zu

ſchettern", ſagt er, „was im ernſthaften Vortrag die widrigſte Wirkung machte". Ein anderer Zeitgenoſſe, der ſie jedenfalls in ihrer Glanzzeit hörte, rühmt von ihr,[1] ſie habe vereinigt »à une figure très intéressante la plus belle voix, l'art de chanter dans tous les genres en perfection et l'action au théâtre la plus complette.«

Ein ſehr günſtiges Urteil fällte Wieland über ſie, der ſie im Dezember 1777 in Mannheim kennen lernte, als er mit Schweitzer zu den Proben ihrer gemeinſamen Oper „Roſamunde" erſchienen war, in der die Wendling die Titelrolle ſingen ſollte. Wieland ſchreibt aus Mannheim am 24. Dezember 1777 an Sophie la Roche in voller Begeiſterung über ſeine Bekanntſchaft mit der Mannheimer Primadonna: „Die Bekanntſchaft mit Mad. Wendling, die meine Roſamunde ſein wird, und die Stunde, worin ſie mir ihre Rolle zum erſtenmal vorſang und voragierte, gehört unter das Angenehmſte meines Lebens. Ihre Art zu ſingen übertrifft alles, was ich jemals, ſelbſt von der berühmten Mara gehört habe. Dies allein iſt wahrer Geſang — Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton lebendiger Ausdruck des reinſten, innigſten Gefühls; der ganze Geſang eine fortwellende Schönheitslinie. Kurz ich könnte ſtundenlang von dem herrlichen Weibe ſchwatzen und würde es nicht müde. Sie müſſen ſie hören, liebe Sophie! Für eine Empfindſamkeit wie die Ihrige wird's ein wahres Feſt ſein."

Erſt 1790 zog ſie ſich von der Münchener Bühne zurück und widmete ſich von da ab ganz der Ausbildung von Geſangsſchülerinnen. Sie ſtarb erſt 1809.[2] „Jedes Individium, das aus der Wendling Schule kam, bezeugt Lipowsky,[3] zeichnet ſich durch eine gute Methode aus und beweiſet deutlich, bei einer der erſten Sängerinnen Unterricht erhalten zu haben." Auch ihre Tochter Auguſta, die Guſtl der Mozartſchen Briefe, war ihre Schülerin; Schubart findet ihre Leiſtungen wegen der „natürlichen Kälte ihres Charakters" ſowohl im Geſang als im Klavierſpiel mittelmäßig. Sie war eine hervorragende Schönheit und lenkte die beſondere Aufmerkſamkeit des Kurfürſten auf ſich, der ſie zu ſeiner Mätreſſe machte. Wieland vergleicht ſie in einem Brief an Sophie la Roche mit einer Madonna des Rafael oder Dolci, Heinſe nennt ſie in einem Brief an Jacobi „eine völlige, hundertblättrige Roſe".*)

Mit Dorothea Wendling darf nicht verwechſelt werden ihre minder berühmte Schwägerin Eliſabeth Auguſte Wendling, die

*) In »la buona figliuola« von Piccini ſingt 1769 eine Auguſta Wendling die Cecchina; wenn dieſe Auguſta Dorotheens Tochter iſt, wäre ſie alſo bereits als 12 oder 13jähriges Mädchen in einer Hauptrolle aufgetreten. Doch iſt wohl Eliſabeth Auguſte Wendling gemeint.

Gattin des Violiniſten Franz Anton Wendling. Sie war die Tochter des Mannheimer Tenoriſten Peter Sarſelli und ſeiner Gattin Carolina Sarſelli; dieſe letztere iſt 1747—52 als Hofſängerin nachweisbar, ſie wird als große Schönheit und gute Schauſpielerin, aber als mittelmäßige Sängerin bezeichnet. Eliſabeth Auguſte Wendling wurde 1761 engagiert, ſie kam nicht über zweite und dritte Rollen hinaus. Ihre Tochter Dorothea wurde von ihrer Tante Dorothea Wendling im Geſang ausgebildet und 1788 für die Münchener Oper engagiert, wo man ſich eine zweite Mara oder Todi von ihr verſprach.

In zweiten Rollen wurden beſchäftigt: Marianne Duſſart 1747—1755, Franziska Schöpfer 1755—1762, Suſanna Toeschi (wohl geb. Nayer) ſeit 1759, Magdalena Herour ſeit 1770 und einige andere, von denen zwei beſondere Hervorhebung verdienen: Magdalena Allegranti und Barbara Straßer. Die Allegranti kam 1771 nach Mannheim und war bis 1775 daſelbſt engagiert. Von Mannheim aus ging ſie nach London, wo ſie bis 1783 blieb, um ſich dann nach Dresden zu begeben. Sie war eine Schülerin Holzbauers und lenkte Burneys Aufmerkſamkeit auf ſich, als ſie 1772 die Tancia in der »Contadina alla corte« ſang. „Sie ſingt in einer artigen, nicht affektierten Manier", ſagt Burney,[1] „und ob ſie gleich, ihrer Stimme wegen, nicht nach den erſten Rollen in der Oper wird trachten können, ſo ſcheint's doch, daß ſie die zweiten auf eine anziehende Art ausfüllen wird." Barbara Straßer, wohl die Tochter des Mannheimer Fagottiſten Anton Straßer, ſcheint eine vorzügliche Sängerin geweſen zu ſein, die ſich auch für erſte Partien eignete. Denn 1775 wurde ihr die große Titelpartie in Schweitzers „Alceſte" übertragen, 1777 ſang ſie die hochdramatiſche Charakterrolle der Asberta in Holzbauers „Günther" und im gleichen Jahre ſtudierte ſie die in muſikaliſcher Beziehung noch anſpruchsvollere Partie der Königin Elinor in Schweitzers „Roſamunde". Eine Stelle in Mozarts Briefen ſtellt ihr das Zeugnis aus, „ſie ſinge ſehr gut und ſei eine treffliche Aktrice." Sie heiratete wie bereits erwähnt, 1779 in München den berühmten Baſſiſten Fiſcher und ging mit ihm im folgenden Jahre an die Wiener Bühne.

Ein Stern der Mannheimer Oper in ihren letzten Jahren war Franziska Danzi-Lebrun, die Tochter des Violoncelliſten Innocenz Danzi, (geb. 1756). Im Sommer 1772 betrat ſie zum erſtenmal die Bühne und zwar als Sandrina, in der weiblichen Hauptrolle der komiſchen Oper »La Contadina alla Corte«. Burney, der ſie in dieſer Rolle hörte, bezeichnet ihre Stimme und ihre Vortragsweiſe als brillant

„Sie hat dabei einen artigen Wuchs, einen guten Triller und einen Vortrag, der so wahr italienisch ist, als ob sie ihr ganzes Leben in Italien zugebracht hätte: kurz, sie ist schon eine sehr angenehme Sängerin und verspricht noch weit mehr." Wenige Monate später, als Schubart nach Mannheim kam, konnte er sie als die erste Sängerin des Kurfürsten bezeichnen.

Nach seinem Zeugnis[1] besaß ihre Stimme eine bewundernswerte Höhe, bis zum dreigestrichenen a, das ihr in voller Klarheit und Deutlichkeit gelungen sein soll.*) In Koloraturen, selbst der schwierigsten Art, scheint der Hauptvorzug ihrer Gesangskunst bestanden zu haben. „In rührenden und gefühlvollen Arien", urteilt Schubart, „ist ihr Ton nicht dick genug." Sie scheine mehr glänzen, als das Herz treffen zu wollen und den komischen vor dem tragischen Vortrag zu bevorzugen. Auch als elegante Klavierspielerin wird sie gerühmt, die sich für ihr Instrument mehrere Sonaten von schöner Harmonie und innigem Gefühl setzte. Als Anna hatte sie wesentlichen Anteil an dem Erfolg des Holzbauerschen Günther, in Schweitzers Alceste sang sie die Parthenia, und Schweitzers Rosamunde war für sie geschrieben. Aber der Reiseurlaub, den sie 1777/78 erhielt, machte die Besetzung der Titelrolle durch Mad. Wendling nötig. Ihre Kunstreise führte sie nach Italien und nach England. In Mailand trat sie 1778 in Salieris Oper »Europa riconosciuta« auf und fand ungeteilten Beifall. Als sie im Winter 1790—91 mit ihrem Gatten — sie hatte, wie bereits erwähnt, den Oboisten Lebrun geheiratet — bei den Karnevalsaufführungen in Berlin mitwirkte, zu denen sie von München aus beurlaubt war, verlor sie ihren Gatten durch einen plötzlichen frühen Tod und folgte ihm wenige Monate darauf, am 10. Mai 1791 in die Ewigkeit nach.

Ein aufgehender Stern war in den letzten Monaten der Mannheimer Opernherrlichkeit Aloysia Weber, die uns im letzten Abschnitt im Zusammenhang mit Mozart näher treten wird.

Karl Theodor hatte an seinem Hofe ein Orchester- und Gesangspersonal, das eine Reihe der bedeutendsten künstlerischen Kräfte der damaligen Zeit vereinigte. Der Ruhm des Orchesters überstrahlte die Leistungen der Opernmitglieder. Karl Theodor selber gestand es zu,

*) Bestätigt: Gothaischer Theaterkalender 1793 S. 359. „Mlle Danzi, heißt es im Theaterkaiender von 1777 (Seite 249), ist die bewunderungswürdigste Sängerin, die jemals gehört worden. Noch nie wurde eine Stimme auf diese Höhe, mit so vieler Annehmlichkeit und so wenig Zwang gebracht. Man behauptet, daß noch keine Sängerin diesen Grad von Vollkommenheit erreicht habe. Mit Erlaubnis des Hofes wird sie 1777 eine Reise nach Engiand thun."

daß er mehr ſeinem Orcheſter, als ſeinem Geſangsperſonal den europäiſchen Ruf des Mannheimer Muſiklebens verdankte. Als er im Februar 1771 den Münchener Hof beſuchte, wo ihm zu Ehren die prächtig ausgeſtattete Oper »L'eroe chinese« von Sacchini und mehrere Hofkonzerte gegeben wurden, äußerte er, daß zwar nicht das Münchener Orcheſter, wohl aber die Vokalmuſik beſſer als die ſeinige in Mannheim ſei.[1]

Auch Schubart beſtätigt,[2] daß das Mannheimer Orcheſter Bedeutenderes geleiſtet habe, als das Perſonal der Sänger und Sängerinnen, das hier nie ſo glänzend war wie in Berlin und Wien.

11.

Französische Einflüsse und die französische Komödie.

Karl Theodors Hofhaltung folgte wie die seines Vorgängers dem Muster, das der Versailler Hof allen großen und kleinen Fürsten des achtzehnten Jahrhunderts gab. Bis ins Einzelne ging diese Nachahmung der französischen Grandseigneurwirtschaft. Französische Kultur herrschte, war maßgebend auf allen Gebieten des Lebens der vornehmen Gesellschaft. Französisch war die Bildung, französisch die Sprache, in französischem Gewande gingen die Sitten und Unsitten der vornehmen Welt. Die „barbarische" deutsche Sprache, die „rohe" deutsche Sitte war nur für den Pöbel da. Noch existierte keine deutsche Litteratur für die Pfalz. Nur die Beschäftigung mit ausländischer Litteratur galt den vornehmen Kreisen als standesgemäß.

Bevor die Boten der wiedererwachenden deutschen Dichtung bis in die kurpfälzische Residenz vordrangen und im Kurfürsten lebhaftes Interesse an ihrem verheißungsvollen Aufblühen hervorriefen, war Karl Theodor ein eifriger Freund und Anhänger der französischen Litteratur. Voltaire gewann sein besonderes Interesse und seine persönliche Freundschaft.[1] Es war nach seinem Bruch mit Friedrich d. Gr. und nach seiner Verhaftung in Frankfurt, als Voltaire der Einladung Karl Theodors folgend, in Begleitung seines Sekretärs Cosmo Colini, eines jungen Florentiners, der in Berlin in seine Dienste getreten war, zum ersten Mal den pfälzischen Boden betrat. Ende Juli 1753 kam er in Mannheim an und wurde alsbald in einer Hofkutsche nach Schwetzingen an den Hof Karl Theodors gebracht. Der damalige Aufenthalt Voltaires in Schwetzingen dauerte 14 Tage. Der Kurfürst war äußerst gnädig gegen ihn und suchte aus dem Verkehr mit dem geistreichen Manne Nutzen zu ziehen. Er plauderte mit ihm über Litteratur und

Kunſt, zeigte ihm ſeine Sammlungen und ließ ſich von ihm die neuſten Kapitel aus dem Roman „Candide" vorleſen. Die franzöſiſchen Hofkomödianten machten Voltaire ihre Aufwartung und baten ihn um ſeine Belehrung bei den vom Kurfürſten befohlenen Aufführungen ſeiner Dramen. Beim Abſchied mußte er dem Kurfürſten die baldige Wiederholung ſeines Beſuchs und eifrige Korreſpondenz verſprechen.

Die Korreſpondenz Voltaires mit dem Kurfürſten, von der ſich nur Bruchſtücke erhalten haben — 1764 geriet ſie ins Stocken — betraf hauptſächlich die Werke Voltaires, über die ſich der Kurfürſt enthuſiaſtiſch äußert. Hie und da ſtoßen wir in Karl Theodors Briefen an den „kleinen Schweizer" auch auf politiſche Bemerkungen über allerhand Ereigniſſe und Verhältniſſe der Zeit. Voltaire machte den Kurfürſten aufmerkſam auf die Werke Friedrichs d. Gr., und Karl Theodor beeilte ſich, ſie zu leſen. Voltaires Schriften jedoch, die meiſt in Dedikationsexemplaren an Karl Theodor abgingen, wurden hoch über alles andere geſtellt. Dabei laufen in den Briefen Karl Theodors die freiſinnigſten Anſchauungen mit unter, die uns von dem Jeſuitenzögling mit Recht Wunder nehmen. In dieſer ganzen Freundſchaft lag ja ein Widerſpruch, aber an Widerſprüchen iſt der Charakter dieſes Fürſten überreich. Der Freigeiſt und Kirchenfeind Voltaire, der das »Ecrasez l'infame« geſprochen hatte, als Günſtling eines bigotten Fürſten, der von Jeſuiten beherrſcht wurde! Dieſer Fürſt, deſſen Regierung ſich durch religiöſe Unduldſamkeit hervorthat, gab den Befehl, Voltaires Henriade, dieſes Tendenzepos gegen religiöſe Herrſchſucht, das er ebenſo überſchätzte wie Friedrich d. Gr., ins Deutſche zu übertragen. Ein pfälziſcher Konſiſtorialrat J. Chr. Schwarz in Mannheim, der 1742 bereits eine Überſetzung der Äneis herausgegeben hatte, mußte ſich dieſer Arbeit unterziehen. Sie erſchien 1766. Einige Jahre ſpäter, 1772 und 1775 erſchien in Mannheim eine dem Kurfürſten zugeeignete lateiniſche Bearbeitung der Henriade, im Druck neben das franzöſiſche Original geſtellt, in Hexametern metriſch bearbeitet von Mr. de Caux de Cappeval, zum Gebrauch für die Jugend und alle Litteraturfreunde (ad usum colentis Musas iuventutis et omnium poeseos amatorum).[1] Der im Dienſt des Kurfürſten befindliche Bearbeiter ſetzt dies Werk in eine Linie mit der Ilias und der Äneis.

Ein Menſch wie Voltaire konnte dieſe Beziehungen zu dem Mannheimer Hofe nur aus egoiſtiſchen Gründen pflegen. Die Gunſt, das Entzücken des pfälziſchen Mäcen ſchmeichelte ihm. Mit Schmeicheleien dankte er, Schmeicheleien voll überſchwenglicher Kriecherei, wie man ſie in der Vorrede zum Essai sur l'histoire générale (ſpäter Essai

sur les mœurs et l'esprit des nations), den er Karl Theodor 1753 widmete, finden kann. Aber auch finanziell suchte er von der Verbindung mit dem freigebigen Fürsten zu profitieren. Er legte 1757, wie sein Briefwechsel mit dem pfälzischen Minister v. Beckers bezeugt, bei der kurfürstlichen Kasse ein Kapital von 130000 Francs an und sicherte sich eine zehnprozentige Verzinsung, indem er sich dafür eine Leibrente von 13000 Francs jährlich auszahlen ließ. Im Sommer 1758 mußte er sich, den fortwährenden Einladungen Karl Theodors nachgebend, zu einer Reise an den Mannheimer Hof entschließen. „Ich kann diese Reise nicht aufschieben", schreibt Voltaire an d'Argental am 21. Juni 1758, „zu meiner Rechtfertigung muß ich Ihnen eröffnen, daß mir der Kurfürst von der Pfalz die echtesten Beweise seiner Güte zukommen ließ, daß er es übernahm, mein und meiner Nichte Vermögen zu ordnen — ich muß ihn also besuchen und meinen Dank aussprechen." Als 1762 die Zahlungen infolge der Kriegsjahre stockten, monierte er alsbald beim Kurfürsten: „Wird es mir wohl erlaubt sein, auch für mein Zeitliches Ihre Protektion zu erbitten, nachdem ich das Geistige Ihrem Urteil unterworfen habe? Ich hoffe, daß Herr v. Beckers uns wieder zu Kräften verhelfen wird. Ich flehe Sie um Ihre Fürsprache bei diesem Herrn an, denn ich glaube, daß ich keine bessere Protektion finden kann, als die Ihrige."

Seinen Schützling Colini hatte er am kurpfälzischen Hofe untergebracht. Colini erhielt die Titel eines Geheimsekretärs und Hofhistoriographen mit der Stellung eines Direktors der Naturaliensammlung. Er wurde eines der eifrigsten Mitglieder der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften und erwarb sich durch seine litterarischen Arbeiten einen geachteten Namen. 1761 erschien von ihm ein »Discours sur l'histoire d'Allemagne«, 1763 folgte diesem ein Überblick über die pfälzische Geschichte (Précis de l'histoire du Palatinat du Rhin). Seit 1764 war Voltaire Ehrenmitglied der Mannheimer Akademie, er hatte sich selbst, wie es scheint, darum beworben, der Kurfürst und Colini hatten für seine Aufnahme gesorgt.

„Wie süß wäre es für mich", schreibt er an Colini am 21. Mai 1765, „wenn ich ein paar von meinen letzten Tagen bei einem Fürsten wie Karl Theodor zubringen dürfte. Welch Vergnügen wäre es für mich, zuerst dem Gebieter meine Aufwartung zu machen und dann mit einigen Bänden aus seiner herrlichen Bibliothek mich in mein Kämmerlein einzuschließen!"

Er genoß gleichsam die Ehre eines Schutzpatrons über diese herrliche Bibliothek, denn am Eingang in den prachtvollen Bücherssaal

war ſeine Marmorbüſte aufgeſtellt. Als Bibliothekar waltete damals in dieſen Räumen ebenfalls ein Franzoſe, der Hofkaplan Abbé Nicolaus Maillot de la Treille, der als ebenſo kenntnisreich wie liebenswürdig gerühmt wird. Er ſchrieb 1789 die Biographie eines Landsmanns, des Dichters und Gelehrten Franz Joſeph Teraſſe Desbillons, dem die Gnade des Kurfürſten Karl Theodor ein Aſyl in Mannheim verſchafft hatte.[1] Fréron, der klerikale Gegner Voltaires, erwirkte dem Jeſuitenpater Desbillons dieſe Gnade, als denſelben die Aufhebung des Jeſuitenordens in Frankreich (1762) heimatlos machte. Ende März 1764 kam Desbillons nach Mannheim und wurde vom Kurfürſten aufs liebenswürdigſte empfangen. 25 Jahre lebte er ruhig und ungeſtört in Mannheim ſeinen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten. Seine lateiniſchen Fabeldichtungen, die 1768 in Mannheim und 1779 ebendaſelbſt mit beigegebener franzöſiſcher Überſetzung erſchienen, haben ihn bekannt gemacht, ſeine Freunde nannten ihn den zweiten Phädrus und den zweiten Äſop. Er war auch als Gelehrter auf philologiſchem Gebiet von Bedeutung, und ſeiner Bibliophilenthätigkeit hat Mannheim eine Bücherſammlung von ungefähr 30000 Bänden zu verdanken, auf deren Beſitz das Mannheimer Gymnaſium (auf das ſie von den Lazariſten, den Nachfolgern der Mannheimer Jeſuiten, überging) mit Recht ſtolz ſein kann, denn ſie enthält eine Fülle wertvoller und ſeltener Werke.[2] Desbillons ſtarb 1789 in Mannheim, wo er ſein ganzes Leben am Schreibtiſch zugebracht hatte. Das Hofleben hatte für ihn keinen Reiz, trotzdem der Kurfürſt anfangs ſeinen Umgang ſuchte. Auch für die weltabgeſchiedene Thätigkeit dieſes ſtillen Gelehrtendaſeins hatte Karl Theodor Intereſſe, ebenſo wie für die blendenden Geiſtesprodukte des litterariſchen Abenteurers Voltaire. Der Jeſuitenpater wie der Freidenker — beide beſtrahlt von ſeiner Gunſt — beide ſeine Schützlinge — welch ein Kontraſt! Daß ſie Ausländer, Franzoſen waren, wie ihre Freunde Colini und Maillot, das erhöhte ihr Anſehen. Denn auch der franzöſiſche Koch und der franzöſiſche Kammerdiener waren um ihrer Nationalität willen Reſpektsperſonen.

Der Einfluß der Ausländer, ſpeziell der Franzoſen war an allen deutſchen Höfen jener Zeit bemerkbar, in Mannheim trat er damals beſonders ſtark zu Tage. Die Pfalz lag ihrer Invaſion am nächſten. Daß an einem Hofe von ſo vorwiegend franzöſiſchem Charakter die franzöſiſche Komödie nicht fehlte, iſt ſelbſtverſtändlich. Schon Karl Philipp hatte franzöſiſche Schauſpieler in ſeinen Dienſten, wenigſtens laſſen Spuren aus den Jahren 1731 und 1732 darauf ſchließen. Als der Graf von Naſſau-Weilburg im Jahre 1731 einen auf dem Platz

neben der reformierten Kirche erbauten Saal zu Zwecken der franzöſiſchen Komödie verwenden wollte, proteſtierte das reformierte Konſiſtorium auf das energiſchſte gegen dies „ſchandbare“ Vorhaben, das ihm als eine Entweihung des Platzes erſchien. Der Kurfürſt gab dem Drängen der Kirchenbehörde nach und wies dem Grafen von Naſſau-Weilburg durch ein Reſkript vom Juni 1732 einen anderen nicht näher bezeichneten Platz zur Erbauung eines Komödienhauſes an. Der anzukaufende Platz wurde von den Steuerlaſten befreit, ſolange das darauf zu erbauende Haus als Komödienhaus gebraucht werde. Dieſer Bau ſcheint jedoch nicht ausgeführt worden zu ſein.[1]

Über die franzöſiſche Komödie am Mannheimer Hofe haben wir leider nur ſehr mangelhafte Kunde, ſowohl was die aufgeführten Stücke, als was die Darſteller betrifft.[2] Aus den ſehr unvollſtändigen Akten im Karlsruher Archiv ließ ſich nur weniges entnehmen.[3]

Im Jahre 1736 werden für die franzöſiſche Komödie in Mannheim jährlich 2000 Gulden aufgewendet, die halb von der Hofkammer, halb vom Rentamt auszuzahlen ſind; außerdem hat die Hofkammer einen weiteren Zuſchuß von jährlich 1850 fl. zu leiſten. 1739 wird dem franzöſiſchen Komödianten de la Mareth bis zu ſeiner Geneſung ein Taggeld von 45 Kreuzer gewährt, 1741 der Komödiantin La Vaſſy, die vom Schlag gerührt war, eine Penſion von 160 fl. ebenſo wie ihrem „mit ſelbigem Zuſtand behafteten und nunmehr von hier abberufenen Gatten.“ Im Winter 1742/43 ſpielt eine franzöſiſche Truppe am Mannheimer Hof. Am 6. Mai 1743 erläßt der Kurfürſt ein Reſkript, worin er erklärt, er ſei nicht gemeinet, „bei gegenwärtig mißlichen Zeitläuften das zur Subſiſtenz deren zeithero ſich hier aufgehaltenen franzöſiſchen Komödianten aus der Kaſſa vorhin abgegebene Geldquantum länger als bis den letzten nächſtkünftigen Monats Oktobris verreichen zu laſſen“, genehmigt aber auf das unterthänigſte Suppli-zieren der Truppe am 30. Mai 1743, daß ihr Gehalt bis Aſchermittwoch 1744 weiterlaufe. Solche Entlaſſungen der ganzen franzöſiſchen Truppe ſcheinen noch mehrmals vorgekommen zu ſein, z. B. 1756.

Im Jahr 1746 treffen wir wieder franzöſiſche Komödianten am Mannheimer Hofe; der Kurfürſt überträgt nämlich durch Reſkript vom 27. September 1746 bei der Abweſenheit des v. Elliot (bereits 1743 vorkommend) dem d'Harold die Interimsdirektion der franzöſiſchen Komödie mit einer Jahresbeſoldung von 1000 Gulden; er ſoll die Komödianten „zu höchſter Vergnügung Ihro Kurf. Durchl. in guter Ordnung und ſonſten zu exakter Verrichtung ihrer Obliegenheiten ohnverbrüchlich anweiſen.“[4]

Die franzöſiſche Komödie war dem Intendanten der Hofmuſik unterſtellt; von den Intendanten Frh. v. Vieregg 1744—1750, Frh. v. Eberſtein 1750—1764 und Frh. v. Pagnozzi 1769—1775 wird das ausdrücklich erwähnt. Eberſtein erhielt für die Leitung der Verwaltungsgeſchäfte der franzöſiſchen Komödie, für die ein beſonderer Sekretär beſtellt war, eine Gehaltszulage von 600 fl., die ihm auch verblieb, als im Auguſt 1756 ſämtliche franzöſiſche Komödianten entlaſſen wurden. Aus der Zeit, da er die franzöſiſche Komödie leitete, ſtammt folgendes Perſonalverzeichnis derſelben.[1] Intendant: Mr. le Baron d'Eberstein; Sekretär: Kirſchwing; Acteurs: Mrs. Ch. Ducoin, Fr. Dangeville de Montfleury, Javigny, L. Lauchery, N. Bussy, Et. Dangeville de Champmêlé (et figurant), Th. Paris Desmarais (et figurant), Th. Prevôt, Le Grand; Actrices: Mlles. C. Le Grand, L. Ribon, L. Duboulay, Sartori, Ch. Ribon (et première danseuse), M. Demarais (et figurante), Th. Bussy, Ducoin; Danseurs: Mrs. J. Poitevin (maître de ballet), J. Boudet (premier danseur); Figurants: Mrs. Ch. Ribon, E. Lauchery, J. B. Camasse, A. d'Inzeo, Duruel, Dupré; Figurantes: Mlles. Corbasson, Javigny, Agn. Boudet, B. Tœschi, Camache I et II; Garderobier: Louis, le Maire; Souffleur: J. Pergaud; Maître de danse et Directeur des Ballets: Mr. de Scio, J. Duruel, maître de danse.

Die franzöſiſche Komödie ſcheint alſo damals ihr eigenes Ballet gehabt zu haben, das dann wohl ſpäter mit dem Opernballet vereinigt wurde. Mehrere Mitglieder der Komödie wirkten zugleich, wie aus obiger Liſte hervorgeht, im Ballet mit, und verſchiedene der oben Genannten gehören dem großen Opernballet noch in der letzten Zeit der Mannheimer Hofhaltung an.

Aus Rechnungsakten geht hervor, daß die franzöſiſche Komödie 1759 einen jährlichen Aufwand von 34 655 Gulden erforderte, worunter 2 600 Gulden für Koſtgeld in Schwetzingen gerechnet ſind. 44 Perſonen waren von einem Entrepreneur engagiert, der für ihre Beſoldung, ſowie für ihre Garderobe und die laufenden Vorſtellungskoſten die Averſalſumme von 30 000 Gulden erhielt. Dafür hatte er alle Ausgaben der bezeichneten Art, auch bei den „Komödienballeten" zu beſtreiten.

Im Januar 1762 beſtimmt der Kurfürſt, daß „zu Beſetzung deren von hieſiger franzöſiſcher Komödie abgehenden beiderlei Geſchlechtsperſonen neun andere beſchrieben werden ſollen, an welche an gewöhnlichem Gagenvorſchuß und Reiſegeldern die Summe von 4000 fl. gezahlt wird."

Im Jahre 1770 entließ der Kurfürſt die franzöſiſche Komödie, infolge des ſtetig wachſenden Einfluſſes, den das deutſche Schauſpiel ausübte. Es war die definitive Aufhebung des franzöſiſchen Schauſpiels.

Einer Notiz im kleinen pfälziſchen Kalender von 1770 zufolge wurde jeden Sonntag, Dienſtag und Freitag Abends um ½6 Uhr franzöſiſche Komödie geſpielt und zwar in einem eigens für dieſe Vorſtellungen hergerichteten Saale im linken Schloßflügel, nämlich in dem zwiſchen der Schloßkirche und dem Opernhaus gelegenen Teile, wo ſich jetzt die Gerichtslokalitäten befinden.[1] Nach der Hauptpiece wurde entweder ein einaktiges Nachſpiel oder ein Ballet gegeben. Vor der Erbauung dieſes Schloßflügels hatte die franzöſiſche Komödie ihre Bühne im Kaufhaus; darauf läßt ein Erlaß der kurf. Hofkammer vom Jahr 1743 ſchließen, worin dem Schauſpielprinzipal Friedrich Molk mit ſeiner deutſchen Truppe, der vom Kurfürſten das erbetene Privilegium mit „gnädigſter Zugebung des ledig ſtehenden franzöſiſchen Komödienhauſes“ erhält, von der Hofkammer „das zu Spielung der franzöſiſchen Komödien ehedem aptierte, unter dem Kaufhaus*) befindliche Haus gegen Zahlung eines billigen Zinſes“ überlaſſen wird.[2] Am 22. Juni 1748 befahl der Kurfürſt die Einrichtung einer Bühne für die franzöſiſche Komödie im Schloß.[3] Die darauf bezügliche Stelle in ſeinem Reſkript lautet: man ſolle „die in Dero Reſidenzſchloß auf dem linken Flügel oberhalb denen Hofgerichtsſtuben befindliche zwei große Zimmer zur Haltung von Komödien, Paſtorellen ꝛc. einrichten.“ Sehr groß können dieſe Räumlichkeiten nicht geweſen ſein; außerdem aber haftete ihnen eine ſehr ſchlechte Akuſtik an, die man im Jahre 1755 zu verbeſſern trachtete. Das läßt ſich einem kurfürſtlichen Reſkript vom 15. Aug. 1755 entnehmen, worin es heißt:[4] „Wie übel die repraesentationes in dem Komödienſaal des allhieſigen Schloſſes ausfallen, und daß die Stimmen in denen erſten Logen kaum verſtanden werden mögen, iſt eine bekannte Sache; nachdem nun Dero Oberbaudirektor Pigage ſolchem inconvenienz abzuhelfen vermeinet, ſo hat kurpfälz. Hofkammer in währender des Hofes Abweſenheit desfalls durch ihn, Pigage, das Nötige beſorgen zu laſſen.“

Die große Zahl der franzöſiſchen Schauſpielaufführungen läßt ſich aus den Rechnungsakten über Beleuchtung u. dgl. belegen.[5] Im Jahr 1762 wurde Beleuchtung für 123 franzöſiſche Schauſpiele verrechnet; im Koſtenanſchlag für 1763 ſind vorgeſehen: 5 Galakomödien, Beleuchtung des Theaters und des Orcheſters, zu jeder ordinären Komödie auf die zwei großen Leuchter u. ſ. w. ca 75 Komödien, für

*) Der 1730 begonnene Kaufhausbau wurde erſt 1746 vollendet.

ungefähr 100 ordinäre Komödien zur Illumination des Theaters bei den Ballets u. ſ. w. Auch in Schwetzingen wurde während des Sommers, wenn der Hof dort weilte, franzöſiſche Komödie geſpielt und zwar bereits vor der Eröffnung des dortigen Schloßtheaters (1752). Darauf weiſt ein Aktenſtück aus dem Jahre 1748 hin, worin zur Wiederüberführung der franzöſiſchen Komödianten von Schwetzingen nach Mannheim (im Sept. 1748) 32 mit 4 Pferden beſpannte Bagage-Wagen und „einige geſchirrte Pferd“ als Frohnleiſtung vom Oberamt Heidelberg angefordert wurden.

Was die Aufführungen dieſer franzöſiſchen Komödianten betrifft, ſo ſind wir leider nicht in der Lage, genau die Stücke anzugeben, mit denen ſie vor ihr fürſtliches Publikum traten. Doch liegt die Vermutung nahe, daß ſie hauptſächlich Corneille, Racine, Voltaire, Molière, Regnard und die zeitgenöſſiſche dramatiſche Litteratur Frankreichs kultivierten. Dieſe Vermutung wird geſtützt durch ein ausführliches Repertoire vom 3. September 1742, das der kurfürſtlichen Behörde von der Truppe zur Genehmigung vorgelegt worden zu ſein ſcheint.[1] Es ſind darin nur die Namen der Stücke angegeben; dieſe ſind in folgenden Gruppen aufgezählt: Tragödien, Komödien in 5 Akten, Komödien in 3 Akten, Komödien in 1 Akt, italieniſche Komödien in 3 Akten, italieniſche Komödien in 1 Akt.

Voltaires Beziehungen zu Karl Theodor brachten in den fünfziger und ſechziger Jahren eine beſondere Bevorzugung der Dramen dieſes Dichters mit ſich. 1754 ſchickte Voltaire ſeinen »Orphelin de la Chine«. Der Kurfürſt war von dieſem Stück bezaubert; er brenne vor Ungeduld, ſchrieb er, das Stück ſpielen zu ſehen. Im Jahre 1759 folgte der Tancred, 1762 die Olimpie. „Ich kann Ihnen gar nicht ſchildern“, ſchreibt Karl Theodor 1762 an Voltaire, „wie viel Vergnügen mir ihre Alexandersfamilie (nämlich in der Olimpie) bereitet. Anfänglich wollte ich die theatraliſche Aufführung abwarten und Ihnen dann erſt die verdienten Lobſprüche ſpenden, aber die Trägheit meiner Schauſpieler, die bereits mit dem Einſtudieren des „Tancred“ beſchäftigt waren, hat mich daran verhindert. Le Noble, den Sie hier in der Rolle des Luſignan geſehen haben, wird jenen Ehrenmann von Prieſter darſtellen, von dem man ſo wenige Nachfolger in der Welt antrifft. Die Olympie ſoll die Denesle, eine noch jugendliche Schauſpielerin darſtellen; ſie ſucht die Clairon (eine berühmte Pariſer Tragödin) nachzuahmen, deren Schülerin ſie zwei Jahre lang geweſen iſt . . .“ Am 30. September und 7. Oktober 1762 fanden in Schwetzingen die erſten Aufführungen der Olimpie, die der Kurfürſt mit großem Pomp

hatte ausſtatten laſſen, ſtatt. Das Manuſkript hatte Voltaire ſeinem fürſtlichen Gönner gewidmet, Colini, ſein Freund, ließ es 1763 drucken, um damit, wie er ſich in der Vorrede zu dieſer Ausgabe ausdrückt, dem Dichter ſeine Verehrung zu beweiſen. Angehängt ſind dieſer Ausgabe Bemerkungen über das Stück, die er mit Voltaire auf Grund dieſer erſten Aufführungen austauſchte.

Aus dem Jahr 1754 exiſtiert ein Gelegenheitsfeſtſpiel der franzöſiſchen Komödianten, das im Druck erſchien nach Art der Operntexte. Es wurde aufgeführt am 16. Dezember 1754 zur Feier der Wiedergeneſung des Kurfürſten und betitelte ſich: »L'allegresse du jour«.

Als Verfaſſer iſt in dem Textbuch Mr. Lauchery genannt. Die zugehörige Muſik hatte der Kapellmeiſter Holzbauer komponiert, die Ballets waren von den Balletmeiſtern Bouqueton und Rey arrangiert. Der Inhalt dieſer allegoriſchen Pantomime iſt außerordentlich charakteriſtiſch für den Geſchmack und den Ton, der damals am Mannheimer Hofe herrſchte, darum ſei er hier kurz angedeutet.

Die Bühne zeigt im Hintergrund das Mannheimer Schloß; die Wälle werden von den Fluten des Rheins beſpült, auf dem man einige Fiſchernachen bemerkt. Der Himmel iſt noch dunkel, hie und da funkeln einige Sterne, da erglänzt plötzlich ein Komet, der weithin große Helle verbreitet. Erſchreckt kommen Fiſcher und Landleute aus ihren Hütten und flehen voll Furcht über dieſe wunderbare Naturerſcheinung den Himmel um die Geneſung des Kurfürſten an. Da erſcheint der Flußgott des Rheins in einer Muſchel und teilt dem Volke mit, daß die Götter ihre Gebete erhört hätten und durch die Erſcheinung des Kometen die Wiedergeneſung des teuren Landesfürſten verkündeten. Die darauf bezüglichen franzöſiſchen Verſe, die in die Pantomime eingeſchoben ſind, ſprach der Verfaſſer Lauchery, der den Rheingott ſpielte, ſelbſt. Wir führen hier nur einige Zeilen dieſes weihräuchernden Poems an, und man wird das Folgende nicht mehr unbegreiflich finden. Karl Theodor wird folgendermaßen gefeiert:

»Un héros bien-faisant, l'honneur du rang suprême,
Un prince ami des arts et de la verité,
Dont la grandeur modeste ornant l'humanité,
Réunit à la fois par un rare assemblage
Les qualités du maître et les vertus du sage u. ſ. w.

Nach dieſer feſtlichen Anſprache, die der Rhein als deutſcheſter der Flüſſe franzöſiſch halten mußte, verſchwinden die Wolken, die den Himmel bedeckten, und man erblickt den Olymp, wo ſich gerade die Götter wegen der Aufnahme des Kurfürſten in die Geſellſchaft der

olympiſchen Götter beraten. Das pfälziſche Volk wirft ſich vor den Olympiern auf die Kniee und bittet um Unſterblichkeit für ſeinen Fürſten. Die Götter willigen ein und geben Mars den Auftrag, den Kurfürſten in den Tempel der Unſterblichkeit einzuführen, vereint mit den Tugenden, den Grazien, der Gerechtigkeit und den Talenten. Während der Olymp wieder verſchwindet, drückt das Volk ſeine Freude durch Tänze aus. Darauf erſcheint im Tempel der Unſterblichkeit der Kurfürſt (wohl die Büſte Karl Theodors), über ihm ſchwebt der Sieg und der Ruhm, neben ihm ſteht die Stärke mit dem Löwen. Auf dem Piedeſtal unter dem Kurfürſten erſcheinen die Worte »Le ciel vous l'a rendu«, und Mars befiehlt den Gottheiten, ſich mit dem pfälziſchen Volk zu vereinigen und in einem gemeinſamen Ballet die Wiedergeneſung des Landesvaters zu feiern.

Einige dichteriſche Verſuche von Mitgliedern der franzöſiſchen Truppe in Mannheim haben ſich im Manuſkript erhalten, ſo ein von dem älteren Antoine verfaßtes und dem Kurfürſten gewidmetes einaktiges Luſtſpiel »Le retour de Lindor ou le nouvel heureusement«, das ſich als eine Fortſetzung des beliebten Einakters »Heureusement« von Rochon de la Chabannes darſtellt.[1] Beſonderes Intereſſe verdient eine franzöſiſche Bearbeitung des Shakeſpeareſchen „Kaufmann von Venedig" durch den kurfürſtlichen Hofkomödianten C. E. Lebauld aus dem Jahre 1775: »Le négociant et le juif de Venise.«[2] In der Widmung an Karl Theodor weiſt der Verfaſſer darauf hin, daß dem Kurfürſten die Meiſterwerke des engliſchen Theaters bekannt ſeien, er brauche daher ihre Schönheiten nicht zu beſprechen: »Elles sont en grand nombre et de nature à faire regretter que ce célèbre auteur n'ait pas vécu dans un siècle moins barbare, ses pièces plus correctes n'offriraient pas un contraste si bizarre des traits du génie le plus sublime mêlés aux ombres du mauvais goût.« Die franzöſiſche Bühne habe keinen Charakter, der dem Shylock ähnlich ſei. In Lebaulds Bearbeitung ſind die Perſonen faſt alle anders genannt, Handlung und Motive ſind ſtark geändert. Die Käſtchen-Handlung iſt z. B. ganz ausgeſchieden. Am meiſten iſt von den Gerichtsſcenen des 4. Aktes beibehalten.

12.

Nationale Tendenzen und das deutsche Schauspiel.

Die Entlassung der französischen Schauspielgesellschaft im Jahre 1770 war das Symptom einer deutschnationalen Bewegung, welche die Mannheimer Künstler- und Gelehrtenkreise erfaßt hatte und sich auf den Hof übertrug. Im Norden Deutschlands war der nationale Geist in der Litteratur bereits früher wieder erwacht, war sich der langen, schmachvollen Abhängigkeit vom Auslande mit Entsetzen bewußt geworden und hatte Selbstgefühl und Selbständigkeit wiedergewonnen. Dieser Umschwung, mit dem das Aufgehen einer neuen großen Blüte in unserer Dichtung aufs engste verbunden war, machte sich nun auch in der Pfalz und natürlich zuerst in ihrem geistigen und politischen Centrum Mannheim bemerkbar. Der Mannheimer Hof, voran der Kurfürst selbst, machte diese Wendung zum Deutschtum mit, während die Kurfürstin Elisabeth Augusta, die wir in späteren Jahren nach der von Iffland in seiner Selbstbiographie entworfenen Schilderung als eine begeisterte Verehrerin des deutschen Schauspiels wiederfinden, damals noch eine unbedingte Anhängerin der italienischen Oper und der französischen Komödie war. Karl Theodor, der in ausgesprochen französischer Bildung aufgewachsen war, der in seiner ganzen Hofhaltung französischem Muster folgte, der für Voltaire geschwärmt hatte und ihn an seinen Hof fesseln wollte, wurde nun der eifrigste Förderer des Deutschtums in seinem Lande. Als Schubart nach Mannheim kam, bemerkte er mit großer Genugthuung, daß der Kurfürst sehr gerne deutsch sprach und sich über den deutschen Geist mit hoher Achtung äußerte.[1] Ein Jahrzehnt vorher war schwerlich ein einziges erträgliches deutsches Gedichtchen, ein einziges gedrucktes Blatt, geschweige denn ein Buch mit reinem deutschen Stil in der Pfalz ausfindig zu

machen. „Die platteſte, verdorbenſte, ſingende Mundart — ſagt Stefan v. Stengel in ſeinen Memoiren[1] — welche man jetzt nur noch unter dem gemeinſten Pöbel in der Pfalz antrifft, war damals mit äußerſt wenigen Ausnahmen allen Ständen gemein. Bei Hofe, unter dem Adel und bei allen, welche ſich den Ton von vorzüglicher Bildung geben wollten, war die franzöſiſche Sprache die einzige im Gange... Die Werke der Akademie der Wiſſenſchaften waren meiſtens entweder in lateiniſcher oder franzöſiſcher Sprache geſchrieben, das Lateiniſche war ihre eigentliche Geſchäftsſprache."

1765 begründete Chr. Fr. Schwan, den man den pfälziſchen Nicolai genannt hat, in Mannheim eine deutſche Buchhandlung, zunächſt als Filiale ſeines ſchwiegerväterlichen Geſchäfts, der Eßlingerſchen Buchhandlung in Frankfurt. Nicht nur als Verleger, ſondern auch als Autor arbeitete Schwan mit an der deutſchen Aufklärung in der Pfalz. Er gab ein franzöſiſch-deutſches Lexikon heraus, ließ ſeit 1774 eine litterariſche Zeitſchrift „Die Schreibtafel" erſcheinen, überſetzte franzöſiſche Operetten zur Aufführung in Mannheim und ſammelte einen Kreis gleichgeſinnter Männer um ſich.

In der Vorrede zu ſeiner 1768 erſchienenen Überſetzung von Collés Luſtſpiel »Une partie de chasse d'Henry IV« ſpricht er die Hoffnung aus: „Vielleicht wird es bald nicht mehr wahr ſein, was Zachariä von den deutſchen Dichtern ſagt, und was man auch bisher mit noch mehrerem Rechte von unſeren Schauſpielern ſagen können:

Noch gehn unſere ſchüchternen Muſen um Almoſen betteln;
Oder, ſind ſie zu edel, der Großen Thür zu belagern,
So vermodern die ſeltenſten Gaben in bitterſter Armut.

Und was werden wir alsdann vor ſchöne deutſche Originalſtücke zu ſehen bekommen! Nicht als ob wir ſo arm daran wären, daß wir uns ganz mit fremdem Witz behelfen müßten. Nein, dafür haben ein Gellert, ein Cronegk, ein Leſſing, ein Schlegel geſorget, und dafür ſorget noch jetzt ein Weiße, deſſen Name der deutſchen Schaubühne ewig wert ſein wird."

Dafür ſorgten jetzt auch die di minores in Mannheim. Zu dem Schwanſchen Kreiſe in Mannheim gehörte auch Anton v. Klein*), der ſich ſelbſt das Hauptverdienſt an der erfolgreichen Durchführung dieſer deutſchnationalen Litteraturbeſtrebungen in der Pfalz zuſchreibt.[2] Als junger Jeſuit führte er 1768 an dem von Jeſuiten geleiteten kurfürſtlichen Gymnaſium zu Mannheim die Werke deutſcher Dichter ein. Die Bibliothek des Kollegiums wurde auf einmal mit den

*) 1790 in den Adelsſtand erhoben.

Dichtungen deutſcher Autoren verſehen, und das Vorurteil erſtaunte — wie Klein ſelber ſich ausdrückt — weit weniger über dieſes plötzlich hereinbrechende Heer proteſtantiſcher Schriftſteller, als es über die freilich vergebens gefürchtete Verdrängung der Griechen und Römer klagte. Eine Strafverſetzung nach Erfurt war die nächſte Folge für die Kühnheit des vierundzwanzigjährigen litterariſchen Eiferers. Aber wenige Jahre ſpäter, nach Aufhebung des Jeſuitenordens, kehrte er nach Mannheim zurück, der Kurfürſt wurde aufmerkſam auf ihn und übertrug ihm eine Profeſſur der ſchönen Wiſſenſchaften. Von nun an wirkte er als Lehrer der Äſthetik und Philoſophie in Mannheim. Die Kunſtſchätze der Galerie, der berühmte Antikenſaal, die anſehnliche Bibliothek, das Theater, der Verkehr mit Künſtlern und Gelehrten boten der docierenden und litterariſchen Thätigkeit des Exjeſuiten mannigfaltigſte Anregung und einen weitgedehnten Spielraum.

Dieſe nationalen Beſtrebungen fanden Nachahmung und Unterſtützung in den einflußreichſten Kreiſen Mannheims. Sie erhielten einen Mittelpunkt in der am 13. Oktober 1775 durch ein kurfürſtliches Dekret erfolgten Begründung der kurpfälziſchen deutſchen Geſellſchaft, deren Zweck war, die Reinigung der Sprache und des Geſchmacks in allen Ständen des Landes möglichſt ſchnell und unmittelbar zu verbreiten. Gelehrte und Schriftſteller vereinigten ſich in wöchentlichen Sitzungen zur Erreichung dieſes Zwecks, den man auch als Aufklärung der Pfalz in der Vaterlandsſprache bezeichnete, mit vornehmen Freunden der Litteratur und Wiſſenſchaft. Stephan von Stengel, der Sohn des Archivars Johann Georg von Stengel, ein begeiſterter Anhänger der vaterländiſchen Tendenzen in Kunſt und Litteratur, der wenige Monate zuvor als Dreiundzwanzigjähriger die heikle und einflußreiche Stelle eines kurfürſtlichen Kabinetsſekretärs erhalten hatte, entwarf den erſten Plan zu dieſer Geſellſchaft,*) der Prälat Häfelin, deſſen Bruder und Anton von Klein unterſtützten ihn bei der Verwirklichung desſelben. In den erſten Jahren waren die Tendenzen dieſer Geſellſchaft in der Hauptſache auf ſprachlich-orthographiſche Fragen gerichtet, ſeit ungefähr 1781 aber überwog die Beſchäftigung mit der Litteratur ſelbſt, und eine vielſeitige publiziſtiſche Thätigkeit begann. Männer wie Klopſtock, Leſſing, Schiller, Dalberg, Adelung, der Maler Müller, Iffland, Schwan, Jung-Stilling u. a. gehörten zeitweilig zu ihren Mitgliedern. Auch bedeutende Frauen gehörten ihr an, wie die Dichterin Anna Louiſe Karſchin und Wielands Freundin Sophie La Roche. Seit 1778 war

*) Sein Vater hatte 1763 die Statuten der von Karl Theodor geſtifteten Akademie der Wiſſenſchaften im Verein mit Schöpflin und Lamey entworfen.

Dalberg ihr Obervorsteher; Stephan von Stengel fungierte als Vorsteher, Klein als Sekretär und Geschäftsverweser. Über 300 Vorlesungen wurden in den ersten zehn Jahren ihres Bestehens gehalten.

Klopstock soll nach Kleins Versicherung an der Begründung der Gesellschaft thätigen Anteil genommen haben. Er weilte im Februar 1775 vorübergehend einige Tage in Mannheim, wohin er seinen Freund Jacobi von Karlsruhe aus begleitet hatte.[1] Klopstock war im Sommer des vorausgegangenen Jahres vom Markgrafen Karl Friedrich von Baden, der den „Dichter der Religion und des Vaterlandes" begeistert verehrte, unter Verleihung des Titels und Gehalts eines markgräflichen Hofrats nach Karlsruhe berufen worden, wo er Mitte Oktober eintraf. Sein Aufenthalt am badischen Hof währte bekanntlich nur einige Monate, denn schon im März 1775 verließ er Karlsruhe wieder.

In Mannheim wurde er von Karl Theodor in Audienz empfangen und durch musikalische Vorträge der bedeutendsten Künstler Mannheims geehrt. In der Audienz sprach sich Klopstock offenherzig über die Gleichgültigkeit vieler deutschen Fürsten gegen die vaterländische Litteratur und Wissenschaft aus, wodurch sich Karl Theodor, der ihm mit wohlgefälligem Behagen zuhörte, allerdings nicht mehr betroffen zu fühlen brauchte.

In nähere Beziehungen ist Klopstock weder zum Kurfürsten noch zu den litterarischen Kreisen getreten, er mied diese, da sie wenig seiner Geistesrichtung entsprachen. Die Mannheimer Gelehrten, die seinen Besuch erwarteten, hielten sich sehr darüber auf, daß er denselben unterließ und nur mit den Virtuosen des Hofs verkehrte. So berichtet wenigstens Eva König in einem Brief an Lessing.[2] Seines begeisterten Ausspruches über den Vortrag des Mannheimer Orchesters wurde bereits früher Erwähnung gethan. Klopstock mochte dem Kurfürsten gegenüber Interesse für den Plan der deutschen Gesellschaft gezeigt haben, aber von einer direkten thätigen Anteilnahme an ihrer Begründung kann wohl kaum die Rede sein. Seine späteren Beziehungen zu ihren Mitgliedern waren nur sehr lose und wurden bald ganz abgebrochen.

Mannheim, eine Anstellung durch Vermittlung des kurfürstlichen Hofes, das Leben inmitten einer geistig und künstlerisch regen Gesellschaft erschien begehrenswert für fremde Musiker, Dichter und Gelehrte. Mannheim war für viele ein hoffnungsvolles Reiseziel, auch wenn sie hier keine dauernde Existenz für sich erwarteten. Mannheims Name gewann an Ansehen in der litterarischen und der Künstlerwelt. Man suchte Mannheim nicht mehr allein wegen der musikalischen Genüsse

auf. Im Mai 1773 erſchien, kurz nach ſeiner Ausweiſung aus Würtemberg Chriſtian Friedrich Daniel Schubart, der wenige Jahre darauf als Gefangener auf dem Hohenasperg ſchmachtete, in Mannheim. Im kräftigen Mannesalter, von Begeiſterung für Kunſt und Deutſchtum, von den beſten Hoffnungen für eine glückliche Weitergeſtaltung ſeines Schickſals erfüllt, kam er, der Muſiker, Dichter und Journaliſt, in die kurpfälziſche Reſidenz und empfing hier eine Fülle von Anregungen verſchiedenſter Art. In ſeiner Selbſtbiographie, die er im Kerker niedergeſchrieben hat, gedenkt er mit Wärme dieſer Mannheimer Tage und in ſeiner Äſthetik der Tonkunſt, die ebenfalls im Kerker entſtanden iſt, entwirft er ein umfaſſendes Bild der muſikaliſchen Verhältniſſe Mannheims mit wichtigen Urteilen über die hervorragendſten Mannheimer Künſtler. Er fühlte ſich wohl in ihrem Kreiſe und ſchloß manche dauernde Freundſchaft. Der Maler Kobell führte ihn dem Maler Müller zu, in dem er einen gleichgeſtimmten Feuergeiſt fand, dem er ſich eng anſchloß. Er unterſtützte die deutſchnationalen Tendenzen Mannheims. „Ich ſuchte, wo ich nur Gelegenheit hatte, den Geſchmack an deutſcher Leſerei immer weiter zu verbreiten. Ich las Männern und Weibern unſere beſten Schriftſteller vor und fand ungemein vielen Eingang.“ Für die Dichtungen Klopſtocks, der in der Poeſie ſein Ideal war, wie Luther in der deutſchen Poeſie und Bach in der deutſchen Muſik, fand er in Mannheim wohl Intereſſe, aber doch nicht das rechte Verſtändnis vor, denn Klopſtock war, wie Schubart ſich ausdrückt, nicht der Autor für eine halb franzöſiſche, halb welſche und damals kaum mit etwas Deutſchheit tingierte Nation. Mehr ſagte Wielands Art ihr zu, denn ſeine „ausländiſche Miene, wollüſtigen Gemälde, freie Moral, Kenntnis des verderbten Herzens“ fanden hier Stimmungsverwandtſchaft. Milton, Shakeſpeare, Young, Oſſian und „die echten deutſchen Barden“ ſchmeckten nur wenigen.[1]

Schubart wurde vom Kurfürſten in Schwetzingen gnädig empfangen, er unterhielt ſich mit ihm über Kunſt und Litteratur und konzertierte mit ihm im Badhaus des Schwetzinger Gartens, der Schubart entzückte. Er hätte vielleicht eine Anſtellung an Karl Theodors Hof gefunden, aber ein unbedachtes, kühnes Urteil über die Akademie der Wiſſenſchaften, das „Herzblatt“ des Fürſten, verſcherzte ihm die Gunſt desſelben, und da intrigante Zwiſchenträger die Ungnade verſchärften, mußte er auf ſeine Mannheimer Hoffnungen verzichten und an baldige Weiterreiſe denken.

In dieſen Jahren kam der junge Goethe mehrmals nach Mannheim, deſſen freundlichen Eindrucks er noch in Hermann und Dorothea

gedenkt. Es war die bildende Kunſt des Altertums, die ihm hier in vorzüglichen Gypsabgüſſen des Antikenſaals entgegen trat.[1] Sie wirkte mehr auf ihn als das Mannheimer muſikaliſche und litterariſche Leben, deſſen er in Dichtung und Wahrheit nicht gedenkt, während er den Eindruck, den er im Antikenſaal von der plaſtiſchen Kunſt des Altertums gewann, als einen großen und wichtigen bezeichnet, dem er manche Anregung verdankte. Leſſing und Schiller fanden ähnliche Anregung in dieſem Saale. Leſſing meinte, man könne hier alle die bedeutenden Denkmäler klaſſiſcher Kunſt viel bequemer ſtudieren als in Rom ſelbſt. Auch Schubart ſpricht ſich in ſeiner Selbſtbiographie begeiſtert über dieſe Sammlung aus.[2] „Mein größtes Vergnügen, ſchreibt er, fand ich im Antikenſaale, wo die unſchätzbaren Denkmale des griechiſchen hohen Genius in ſehr ſchönen Gypsformen aufgeſtellt ſind. Hier ſah ich alles dargeſtellt, was ich in Winkelmann, Leſſing und Heyne ſo oft mit Entzücken las."

Goethe betrat dieſen Saal zum erſtenmal, als er auf der Rückkehr von Straßburg Mannheim berührte. Direktor Verſchaffelt empfing ihn und ließ ihn in den Saal führen. „Hier ſtand ich nun, ſchreibt Goethe,[3] den wunderſamſten Eindrücken ausgeſetzt, in einem geräumigen, viereckten, bei außerordentlicher Höhe faſt kubiſchen Saal, in einem durch Fenſter unter dem Geſims von oben wohl erleuchteten Raum: die herrlichſten Statuen des Altertums nicht allein an den Wänden gereiht, ſondern auch innerhalb der ganzen Fläche durcheinander aufgeſtellt, ein Wald von Statuen, durch den man ſich durchwinden, eine große, ideale Volksgeſellſchaft, zwiſchen der man ſich durchdrängen mußte. Alle dieſe herrlichen Gebilde konnten durch Auf- und Zuziehen der Vorhänge in das vorteilhafteſte Licht geſtellt werden; überdies waren ſie auf ihren Poſtamenten beweglich und nach Belieben zu wenden und zu drehen." Beſonders der Apoll von Belvedere, Kaſtor und Pollux und die Laokoongruppe feſſelten ihn.

Im Jahre 1775 weilte Goethe mehrmals in der kurpfälziſchen Reſidenz, ſo am 5. Februar mit Fritz Jacobi und am 16. Mai mit den Grafen Stolberg, die ihn auf ſeiner erſten Schweizerreiſe begleiteten. „Ich bin, liebe Tante, in Mannheim — ſchreibt er an dieſem Tage an Johanna Fahlmer — und mir iſt's toll genug!" In Dichtung und Wahrheit ſchildert er die Ausbrüche jugendlicher Ausgelaſſenheit und ungebundenen Kraftgefühls, worin er und ſeine Freunde ſich auf jener Reiſe überboten.

Auf der Rückkehr von ſeiner zweiten Schweizerreiſe, kurz vor Weihnachten des Jahres 1779 kam Goethe abermals nach Mannheim

und brachte hier in Gesellschaft des Herzogs Karl August einige Tage zu. Dieser Besuch galt hauptsächlich dem Theater. Er kam von Stuttgart, wo ihn der junge Karlsschüler Friedrich Schiller bei einer feierlichen Preisverteilung zum ersten Male gesehen hatte.

Unter den bedeutenden Männern, die das rege litterarische Leben Mannheims anzog, befand sich auch der Kreuznacher Friedrich Müller, gewöhnlich der Maler Müller genannt, denn seine produktive Kunstthätigkeit galt außer der Dichtung auch der Malerei. Er war ein Altersgenosse Goethes und nahm als Fünfundzwanzigjähriger gegen Ende des Jahres 1774 dauernden Wohnsitz in Mannheim.[1] Seine dichterische Thätigkeit, die ungefähr ein Jahr zuvor begonnen hatte, empfing in Mannheim so vielseitige und mächtige Anregungen, daß sie eine erhebliche Steigerung erfuhr. Sein kräftiges, urwüchsiges Talent, das leider niemals zu rechter Klärung gelangt ist, bewegte sich zunächst in schäferlich-anakreontischer Poesie. Er schrieb Idyllen in Geßnerschem Stil. Aber auch Shakespeares Einfluß und die Werke der Sturm- und Drangzeit wirkten auf seine dichterische Entwicklung. Wolfgang Heribert von Dalberg und Otto von Gemmingen wurden seine Freunde und Gönner. Besonders der Verkehr mit diesen scheint ihn Shakespeare nahe gebracht zu haben.*) Im Jahre 1776 erschien von Müller in Schwans „Schreibtafel" das Fragment eines erst viel später vollendeten Genoveva-Dramas, das von Goethes Götz stark beeinflußt ist. Die Faustsage übte auf Müller eine in seiner persönlichen Natur begründete, starke Anziehungskraft aus. Er ließ 1776 eine „Situation aus Fausts Leben" und 1778 ein Faustfragment erscheinen, das Aufsehen erregte. Den Plan zu seinem Faust hatte er im Jahre zuvor mit Lessing, dem er während dessen kurzen Mannheimer Aufenthalte näher getreten war, besprochen.

Schubart, dessen Kraftnatur manche verwandte Züge in Müllers Wesen und Dichten fand, hielt große Stücke von ihm. „Du — du mußt eine Oper machen — schrieb er 1775 an ihn — teutschen Inhalts und teutscher Kraft!" Müller fühlte sich in der That zur Oper hingezogen und hat sich damals mehrfach mit Operndichtungen befaßt. Die meiste Beachtung unter diesen verdient seine „Niobe", die er 1778 unter der Bezeichnung lyrisches Drama erscheinen ließ. Wieland hat dieses Werk in seinen Abderiten, in die er unverkennbar eine Reihe Mannheimer Erlebnisse persiflierend verwoben hat, stark ins Lächerliche gezogen zum großen Ärger Müllers und seiner Mannheimer Freunde.

*) Dalberg führte bekanntlich wenige Jahre später Shakespeare auf der Bühne des Nationaltheaters ein, zum Teil in eigenen Bearbeitungen.

Über die Oper hat Müller später, in der kritischen Periode seiner Schriftstellerthätigkeit ein sehr bemerkenswertes Wort gesprochen. „Im musikalischen Drama, so schreibt er in seinem Adonis,[1] schließt sich das Feld für die Pflegung der schönsten und nachhaltigsten Kunstblüten auf . . . Die Vorwürfe gegen diese Gattung sind ungerecht . . . Gegenstände aus der Fabel-, Heroen- und Patriarchalwelt eignen sich am besten für den erhabenen Vortrag im musikalischen Drama, weil in deren Wesen schon ein Anlaß zum idealischen Vortrag liegt, dem das Wunderbare der Handlung sich gerne anschließt, überhaupt Gegenstände, bei denen der Ausdruck des reinen Naturgefühls nicht durch Konventionelles zerstört ist." Das klingt wie eine Vorahnung Richard Wagners und seiner ins Praktische übersetzten Erkenntnis vom Wesen des Mythus.

Im Jahr der Übersiedelung des Hofes nach München verließ Müller Mannheim und ging mit Unterstützung Karl Theodors, der ihn 1777 zum Kabinetsmaler ernannt hatte, nach Rom.

Müller war weitaus das stärkste Talent des damaligen litterarischen Mannheims, aber er schien nicht dazu geeignet, eine führende Rolle in dieser lenzverheißenden geistigen Bewegung zu spielen. Nach einem solchen Führer, nach einem imponierenden Mittelpunkt sehnten sich die vielen mittelmäßigen und kleinen Geister der lebhaft gärenden pfälzischen Aufklärung.

Man suchte außer der gesellschaftlichen Konzentration auch die litterarisch-publizistische. Schwans „Schreibtafel" ist als wichtiges Organ dieser Mannheimer Tendenzen schon mehrfach erwähnt worden. In Schwans Intelligenzkomptoir lagen deutsche und ausländische Zeitungen auf. Seit 1767 erschien in Mannheim eine deutsche Tageszeitung. Im Jahr 1777 begann in Mannheim eine Zeitschrift zu erscheinen „Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit", an welcher hauptsächlich Mitglieder der deutschen Gesellschaft Mitarbeiter waren. Von dieser Zeitschrift gilt, was von der Gesellschaft selbst gesagt werden muß: starkes und redliches Bemühen, aber mäßige Leistungsfähigkeit, dazu selbstgefälliger Lokalpatriotismus, der keinen Tadel und keinen Angriff vertragen konnte. Der Charakter vieler Aufsätze in diesen rheinischen Beiträgen setzt uns in Erstaunen, da er sich mit dem Begriff Gelehrsamkeit nur schwer decken will, aber es ist daran festzuhalten, was eine Kritik dieser Zeitschrift aussprach: sie waren auf ein Land berechnet, in dem die Liebe zum Lesen erst verbreitet werden mußte.

Der Einfluß der deutschen Gesellschaft auf das publizistische Leben in Mannheim und in der Pfalz war groß, wenn auch nicht so um-

faſſend, wie Klein ihn in einer übertreibenden Gedächtnisrede[1] darſtellt. „Welche Umkehrung der Dinge — ruft er in dieſer Rede, zehn Jahre nach der Begründung der Geſellſchaft, aus — in einem ſo kleinen Zeitraume! Schul-, Erziehungs- und Sittenſchriften, wiſſenſchaftliche Werke, Erzeugungen aus dem Felde der Dichtkunſt, Beredſamkeit und der ſchönen Künſte, kritiſche Bearbeitungen, ſogar die Werke der Rechtsgelehrten und Kanzleien, Zeitungen und ſelbſt jedes unbedeutende Blättchen — alles hat eine andere Geſtalt."

„Morgenröte iſt's ſchon in der Pfalz", ſchreibt Schubart im Juni 1775,[2] „die Nachwelt wird einem Klein und Schwan, dieſem innigen Eiferer für Vaterlandsehre, danken, was ſie zur Verbreitung des guten Geſchmacks in der Pfalz geleiſtet haben". Aber er meint, der volle Tag ſei dort noch nicht angebrochen: „Solange noch der welſche Geſchmack, ſolange noch Franzoſeneſprit über Stärke und Mannheit tyranniſiert, ſolange noch die Jacobi exilieren und die Götze wie Miſſethäter im ſtrengſten Incognito dichten müſſen, ſolange noch der ſchwerleibichte Pedantismus an den Ufern des Rheins ſchreibet, ſolange fürcht' ich die Verzögerung des vollen Tages."

Deutſchtümeleien liefen mit unter. Es begann eine fanatiſche Verfolgung der Fremdwörter und die Sucht, ſie alle, entbehrliche wie unentbehrliche durch Verdeutſchungen zu erſetzen. In ſeiner 1776 erſchienenen Schrift „Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt" ſucht Vogler alle Fremdwörter auszumerzen; er ſchreibt z. B. ſtatt Terz, Quarte: Dritte, Vierte; ſtatt Disharmonie: Übelklang; Kritik nennt er Schriftrichterei u. ſ. w. Das Theater ſtand bei dieſem Anſturm gegen fremdländiſches Weſen nicht zurück.

Es galt zunächſt eine Menge von alteingewurzelten Vorurteilen auszurotten. Am ſchwierigſten war das in der Oper. Das Italieniſche galt als die einzige muſikaliſche Sprache. Man glaubte, die deutſche Sprache eigne ſich nicht zum Operngeſang, da ſie zu hölzern und ſchwerfällig ſei. Die beſten Sänger und Komponiſten behaupteten, die deutſche Sprache ſei beim Geſang nicht zu verwenden, denn die deutſche Sprache könne den „Mißlaut hart zuſammentreffender Konſonanten" nicht vermeiden und ebenſo wenig „die muſikaliſchen Endvokale a und e in harmoniſchen Einklang bringen."*) Burney, der im Sommer 1772 eine deutſche Aufführung von Gretrys „Zemire und Azor" in Mannheim von der Marchandſchen Truppe hörte, äußerte erſtaunt, daß die deutſche Sprache, auf deren Wirkung im Geſang er ſehr

*) Auch die franzöſiſche Sprache galt damals als unmuſikaliſche Sprache, noch Rouſſeau nannte ſie (im Gegenſatz zu Gluck) »peu chantant«.

gespannt war, trotz ihrer vielen Konsonanten und Gutturalen sich besser zur Musik eigne als das Französische.

Klein zeigte durch eine metrische Übersetzung von Metastasios „Dido", daß die deutsche Sprache sich ebenso gut zu Operndichtungen eigne als irgend eine andere, und im Jahr 1775 wurde der erste praktische Versuch mit Schweitzers deutscher Oper „Alceste" gewagt. Er gelang zur vollen Zufriedenheit. Nun ging man einen Schritt weiter; zwei Mannheimer vereinigten sich zur Bearbeitung einer Oper, die auch ihrem Stoffe nach deutsch war: Klein und Holzbauer schrieben den „Günther von Schwarzburg". Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Eine weitere deutsche Oper sollte folgen, zu der Schweitzer und Wieland vom Kurfürsten Auftrag erhalten hatten, die „Rosamunde", deren Aufführung 1778 jedoch wegen der Hoftrauer und wegen der Übersiedelung des Hofes nach München unterblieb.

Hand in Hand mit diesem Umschwung auf der Opernbühne ging der Aufschwung des deutschen Schauspiels in Mannheim. Schwans Übersetzungen französischer Stücke hatten, wie bereits erwähnt, ein wesentliches Mitverdienst an dieser nationalen Wendung des Geschmackes. Man wurde mit Verwunderung gewahr, daß auch die deutsche Sprache im Schauspiel vornehmen Stils zu verwenden sei. Nicht das Drama, sondern der Zustand der Sprache hatte sich bisher dagegen gesträubt. Ein Zufall — oder war es ein geschickter Schachzug? — brachte dies dem Kurfürsten zum Bewußtsein. Er wünschte von seiner französischen Truppe Beaumarchais' Drama Eugenie zu sehen. Die französischen Komödianten verzögerten die Aufführung und erregten dadurch den Unwillen des Kurfürsten. Da war bereits eine deutsche Übersetzung der Eugenie von Schwan erschienen, und eine deutsche Truppe beeilte sich das Stück zu geben. Der Kurfürst sah die Aufführung und empfing daraus nach Kleins Worten den ersten glücklichen Eindruck von der deutschen Bühne.

Schon viele Jahre vor dieser folgenreichen Aufführung finden wir in Mannheim deutsche Schauspielgesellschaften, wandernde Truppen ärmlicher, bettelhafter Art, Jahrzehnte hindurch ohne künstlerische Bedeutung und ohne jeden litterarischen Einfluß. Erst seit Mitte der sechziger Jahre begann auch diese Seite des theatralischen Lebens der Residenz unter den Eindrücken besserer Leistungen und wertvollerer Repertoires allgemeine Beachtung und den Beifall der maßgebenden Kreise zu finden.

Es verlohnt sich trotzdem, den ersten Anfängen des deutschen Schauspiels im Mannheim des 18. Jahrhunderts nachzugehen, um

daraus die bedeutungsvollere Epoche hervorwachsen zu sehen, welche den Übergang zu den Ruhmestagen der Dalbergbühne bildet.[1]

Im Jahre 1729 finden wir den Prinzipal Johann Gottl. Förster mit seinen „hochteutschen Comödianten" in Mannheim, wo er am Namenstag Karl Philipps „ein sonderliches Lustspiel mit einem musikalischen prologo zu Freuden-Bezeugung" (als Foliodruck erschienen) aufführte. Förster war der Sohn eines Predigers in Zwickau und hatte sich bei der Spiegelbergischen und Veltheimischen Gesellschaft ausgebildet; 1725 begründete er eine eigene Truppe, führte in der ersten Zeit aber auch Puppenspiele auf. In den dreißiger Jahren hatte er eine sehr ansehnliche Gesellschaft. Am 30. Oktober 1743 erhielt Johann Friedrich Molk „nebst seinen sich dahier aufhaltenden teutschen Comedianten" vom Kurfürsten die Erlaubnis zu Vorstellungen in Mannheim; das „ledig stehende, zu Spielung der französischen Comödien ehedem aptierte, unter dem Kaufhaus befindliche" französische Komödienhaus wurde ihnen dabei gnädigst überlassen.

In der ersten Zeit Karl Theodors waren die hochfürstl. hohenlohischen Hofoperisten und Komödianten in Mannheim, sie führten an einem Geburtstag Karl Theodors auf: eine „Illumination nebst einer opera pantomime, genannt die stumme Dankbarkeit und der beglückte Hirt", gedruckt „in teutschen reinen Versen" und Karl Theodor zugeeiguet, in Folio. Die Pantomime war unterbrochen durch gesprochene Scenen in Versen und Schäfertänze, darauf folgte „die triumphierende Christenheit oder Alzire" Trauerspiel in teutschen Versen in 5 Aufzügen und zum Schluß eine italienische Cantata, nebst einem Ballet von Jägern, Endymion und Diana.

Im Jahr 1750 wurde vom Kurfürsten die Erbauung eines Komödienhauses geplant, dessen Bestimmung nicht aus den Akten hervorgeht; vielleicht aber war es für deutsche Schauspiele bestimmt. Als Bauplatz wurde in einem kurfürstl. Reskript an die Hofkammer vom 23. Dez. 1750 das dem Schlosse gegenüberliegende Grundstück des Baumeisters Raballiati bezeichnet; die Pläne und Kostenanschläge wurden genehmigt, aber der Bau unterblieb, denn noch 1753 stand dieser Bauplatz, auf dem dann die Kirche der marianischen Sodalität — jetzt Dekorationsmagazin des Hoftheaters — errichtet wurde, leer.[2] Im Jahre 1753 wurde der Plan, den wandernden Komödianten ein Schauspielhaus zu erbauen, wieder aufgegriffen, wie aus folgendem Aktenstück zu ersehen ist.

Ein Reskript vom 31. Okt. 1753 gestattet „den kürzlich angekommenen Komödianten ihre repraesentationes in dem großen Rent-

amtsſaale (Kaufhaus) zu halten", doch müſſe für das daſelbſt befindliche Lehensarchiv und die Regierungsregiſtratur die möglichſte Vorſorge gegen Feuersgefahr getroffen werden. Ferner heißt es darin: „Und gleichwie übrigens dergleichen Komödianten ſich mehrmalen allhier einfinden, welche vor dem Platz jederzeit Bezahlung thun und gerne noch ein mehreres entrichten würden, wo ſie nicht allzeit genötigt wären, ein beſonderes theatrum aufzubauen, als hat mehrerſagte Churpfälziſche Regierung in Überlegung ziehen zu laſſen, ob nicht in ſolcher Abſicht und zu Vermeidung der Feuersgefahr irgendwo ein bequemer Ort zu finden, wo ſolches Theatrum einzurichten, und ob hierzu nicht allenfalls ein Entrepreneur anzutreffen, der ſolches Theatrum auf ſeine Koſten aufführte."

Die Regierung erließ daraufhin an den Stadtrat den Befehl, einen paſſenden Ort und Entrepreneur ausfindig zu machen. Über die Ausführung dieſes Planes iſt nichts bekannt, jedenfalls fand ſich kein Entrepreneur; infolgedeſſen mußten die wandernden Truppen jeweils ihre Bretterbuden auf dem Marktplatz oder auf einem anderen Platze der Stadt aufſchlagen.

In den fünfziger Jahren ſpielte Franz Schuch, der ſeine größten Erfolge mit Harlekinaden und Stegreifſpielen errungen hatte, mit ſeiner Truppe in dem dazu hergerichteten Rentamtsſaale des Kaufhauſes. Er verband mit ſeinen deutſchen Stücken Balletproduktionen und erntete vielen Beifall bei ſehr gut beſuchten Vorſtellungen, denen auch der Hof — mit Ausnahme der Kurfürſtin, die nur die italieniſche Oper und die franzöſiſche Komödie gelten ließ, öfters beiwohnte.

In der Karnevalszeit des Jahres 1755 bekam Johann Joſeph Brunnian die Erlaubnis zur Aufführung deutſcher Verskomödien und Pantomimen. Auch im Herbſt 1755 ſpielte Brunnian wieder, mußte dann aber im Anfang des Jahres 1756 ſeine Vorſtellungen abbrechen, da der Kurfürſt bei der „calamitoſen" Zeit des ſiebenjährigen Krieges alle öffentlichen Luſtbarkeiten unterſagte. In den Jahren 1764 und 1765 hören wir von einem Schauſpielprinzipal Friedrich Brenner, der in Mannheim Vorſtellungen gab; für die Karnevalszeit 1766 erhielt der ſächſiſche Komödiant Arnold Heinrich Porſch die Erlaubnis zu Aufführungen in Mannheim. Sein Repertoire beſtand aus Überſetzungen franzöſiſcher Stücke, namentlich von Voltaire und Molière, daneben kamen auch deutſche Werke zur Aufführung, z. B. das Trauerſpiel Codrus von Cronegk. Aus dem Theaterzettel zu dieſer Vorſtellung[1] iſt erſichtlich, daß dem Trauerſpiel ein „luſtiges Nachſpiel mit Hanswurſt" folgte.

Im Frühjahr 1767 erhielt die Gesellschaft des Prinzipals Johann Tilly, im Spätjahr 1767 die des Prinzipals Joseph Felix von Kurz die Erlaubnis zu Aufführungen. Der in der Theatergeschichte bekannte Wiener Schauspieler und Schauspielunternehmer Kurz wußte sich mit seinem buntscheckigen Repertoire von Lustspielen, Operetten, Ballets und Bernardoniaden (Hanswurstiaden) die besondere Anerkennung des Mannheimer Publikums zu erringen. Auch der kurfürstliche Hof besuchte mitunter seine Vorstellungen. Darum nannte Kurz seine Truppe „kurfürstlich deutsche Hofschauspielergesellschaft" und veranstaltete mit ihr am 3. November 1768 „auf dem deutschen Hoftheater" (seiner Bretterbude!) „aus demutsvoller Pflicht" eine Festvorstellung zu Ehren des Namensfestes Karl Theodors. Es war ein musikalisches Vorspiel und betitelte sich „Die frohlockenden Schäfer". In diesem nach Art der Operntexte im Druck erschienenen Festspiel treten auf: der Genius von Kurpfalz, ferner Thyrsis, ein alter Schäfer, Seladon, Damont, Margaris und Silvia, seine Kinder, sowie ein Schäferchor. Aus dem äußerst charakteristischen Text dieses Festspiels, das von widerlicher Lobhudelei auf Karl Theodor, „den Gott der Pfälzer Erden" strotzt, führen wir nur folgende kleine sprachliche Probe an. Es ist eine Arie aus der ersten Scene; sie lautet:

Wenn das Echo hallt,
Und die Flöte schallt,
Fühlen wir gereizte Freuden,
Denn der muntre Hund
Unser Bellamund
Kann ja für uns sicher weiden.

Wenn die Nachtigall
In dem dunklen Thal
Singend mit der Wachtel streitet,
So wird unsrer Brust
Süßer Reiz bewußt
Und der Liebe Band bereitet.

Wenn die Sonne scheint,
Eilen wir vereint
Zu den schattigten Gebüschen,
Uns kränket keine Not,
Wenn bei Käs und Brot
Frische Quellen uns erfrischen.

Der Schäferchor singt nach einer langen Lobrede des kurpfälzischen Genius zum Schluß des Stückes:

„Vivat Carl Theodor, bis daß die Welt
In ihr voriges Chaos zerfällt!"

In den folgenden Jahren 1768—71 sorgte der Prinzipal Sebastiani mit seiner Truppe für die intensivere Pflege des deutschen Schauspiels in der kurpfälzischen Residenz. Bereits im Anfang der sechziger Jahren war Sebastiani, der aus Straßburg gebürtig war, in Mannheim erschienen; er führte damals zuerst Komödien

in Buden auf, Puppen- und Kinderkomödien, 1764 aber kam er mit einer großen Gesellschaft, die bis auf 30 Mitglieder anwuchs. Die Sebastianische Truppe spielte teils im Kaufhaus, teils im Hirschelsaale, schwarzen Lamm oder einer Holzbude auf dem Marktplatz. Am 10. Mai 1768 führten die Sebastianischen Schauspieler vor dem Kurfürsten das Lustspiel „Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen" auf. Am 15. Mai wohnte der Hof der Aufführung des Trauerspiels Zelmire, am 6. Juli der Aufführung des Trauerspiels Romeo und Julie bei. Am 15. August ernannte Karl Theodor den Sebastiani zum „teutschen Hof-Comödianten". Die Mannheimer Zeitung schrieb damals von ihm: Die Sebastianische Gesellschaft habe die besten sowohl aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte, als auch deutsche Original-Trauerspiele, Komödien und Singspiele mit dem allgemeinsten Beifall aufgeführt, und selbst des Kurfürsten Durchlaucht habe sie gar oft der Gnade gewürdigt, ihre Vorstellungen mitanzusehen; „sowie Höchstdieselbe noch erst verwichenen Donnerstag dem Singspiel „der Hufschmied" und dem Schäferspiel „der faule Schäfer" beigewohnet — gestern wurde „Ninette bei Hof" und „die drei Sultaninnen", zwei bekannte französische Stücke, mit dem bei ihnen ganz gewöhnlichen außerordentlichen Beifall vorgestellt, und sie hatten das Glück, daß sämtliche Hochfürstl. hohe Herrschaften von Darmstadt incognito die Vorstellung mitangesehen — man muß dieser deutschen Gesellschaft die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie alles beiträgt, um in unserer Nation einen edleren und erhabeneren Begriff von der deutschen Bühne beizubringen".

Sebastiani hatte Schwans Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Stücke auf seinem Repertoire. Am 30. Oktober 1768 führten „die kurpfälzischen deutschen Hofkomödianten unter der Direktion des Herrn Sebastiani" zum erstenmal das dreiaktige Lustspiel „die Jagdlust Heinrichs IV.", das Schwan nach dem beliebten Collé'schen Stücke »Une partie de chasse d'Henry IV« bearbeitet und herausgegeben hatte. König Heinrich IV. von Frankreich verirrt sich auf der Hirschjagd und wird unerkannt im Hause eines Müllers aufgenommen, wo er Gelegenheit findet, seine glückstiftende Großmut zu zeigen. Eine Intrigue gegen den Minister Sully ist ziemlich lose mit der Haupthandlung verknüpft, die in bäuerlichen Liebesscenen und in der gemeinsamen Mahlzeit des Königs mit der Müllersfamilie gipfelt. Marchand spielte den König, Jüngling den Herzog von Sully, Ehrlich den Müller Michau, Mad. Hohl dessen Frau, Mad. Brochard ihre Tochter Catau, Hellmuth ihren Sohn Richard, Schmid den Bauer Lucas, Mad. Marchand die Agathe, Richards Geliebte, die von dem Marquis von Conchiny

(Huck) geraubt wird. In kleineren Rollen waren beſchäftigt: Groß als Herzog von Bellegarde, Titke und Brochard als Jagdbediente, Hohl als Holzhacker, Tummel und Leemayer als Wilddiebe. Es wird dies ſo ziemlich das ganze Sebaſtianiſche Soloperſonal geweſen ſein, das in dieſem Stücke auf die Bühne kam. Die Ausſtattung iſt jedenfalls recht primitiv geweſen, denn über einen großen Dekorations- und Garderobe-Fundus verfügten dieſe wandernden Truppen nicht. Auch die Bühne Sebaſtianis war äußerſt primitiv, er ſpielte wie ſpäter noch Marchand in einer Bretterbude. Im Sommer 1769 ließ er ſich eine neue Bretterbude auf dem Marktplatz errichten von 100 Fuß Länge, 40 Fuß Breite und 30 Fuß Höhe. Gegen Schnee und Regen war dieſe Theaterhütte durch ein mit Ziegeln gedecktes Dach geſchützt.

Sebaſtiani verſuchte ſich auch als Theaterdichter. Im Auguſt 1769 widmete er ſeinem Gönner Karl Theodor ein dreiaktiges Schauſpiel „Die Stärke der väterlichen Liebe", das im Druck erſchien. In dem Widmungsvorwort dieſer in der kurf. Hofbuchhandlung erſchienenen Druckausgabe dankt er dem Kurfürſten für den beſonderen Schutz und die außerordentliche Gnade, deren ſich die deutſche Schaubühne unter S. kurf. Durchl. weiſen Regierung zu getröſten habe. Die damals beliebten Motive des unglücklichen Deſerteurs, des verarmten Edelmanns und des infolge des Friedens abgedankten und in Not geratenen Hauptmanns ſind in dieſem Stücke verquickt. Der Sohn des Herrn v. Wachterfeld iſt durch ſchlimme Geſellſchaft ſo weit heruntergebracht worden, daß er als gemeiner Soldat in das Heer eintritt. Er deſertiert (ohne irgend welchen Grund) und ſoll zum Tode geführt werden. Die Familie iſt in größter Aufregung, der Vater ſetzt alle Hebel in Bewegung, um ſeinen Sohn zu retten. Aber vergebens. Nun bleibt ihm, — ſollte man dem Titel des Stücks zufolge meinen — nichts übrig, als ſich für den Sohn zu opfern. Aber weit gefehlt. Zu dieſem Opfer entſchließt ſich der verarmte Edelmann Herr v. Wühra, um ſeine kurz vorher wieder mit ihm vereinigten Kinder Friedrich, den abgedankten Hauptmann, und Dorine, die als Kammerjungfer in der Familie des Deſerteurs dient, durch den klingenden Dank des unglücklichen Vaters Wachterfeld zu verſorgen und dieſem, ſeinem Wohlthäter, auf dieſe Weiſe zu danken. Es kommt natürlich nicht ſoweit, daß Wühra für den freigegebenen Deſerteur zum Tode geführt wird, indem der König das Begnadigungswort ſpricht und ſo alles zu einem Schluſſe voll Rührung und Glück führt. Aus der dem Perſonalverzeichnis beigedruckten Beſetzung erſehen wir die Namen der Darſteller: Hr. Marchand ſpielte den Vater Wachterfeld, Mad. Sebaſtiani und Mad. Brochard

deſſen Frau und Tochter, Herr Huck*) den Deſerteur, Herr Titke den edelmuttriefenden Herrn v. Wühra, Herr Groß den abgedankten Hauptmann, Mad. Marchand die Dorine, Herr Hohl den Bedienten Chriſtian, die einzige gemeindenkende Perſon des ganzen Stückes; in den kleineren Rollen des Miniſters und eines Soldaten waren Herr Eſcheriſch und Herr Mierck beſchäftigt.

Sebaſtianis Nachfolger wurde Theobald Marchand, wie Sebaſtiani ein Straßburger von Geburt und einige Jahre als Mitglied der Truppe desſelben thätig. Er war 1741 in Straßburg als der Sohn eines Wundarztes geboren und faßte in Paris, wohin er zu ſeiner Ausbildung geſchickt worden war, den Entſchluß, zur Bühne zu gehen. Im November 1771 erſchien er in Mannheim zum erſten Mal als Haupt der bisherigen Sebaſtianiſchen Truppe und beſuchte von da ab regelmäßig die kurpfälziſche Reſidenz, wo er einen günſtigen Boden für ſeine Kunſt fand. Es war noch die Zeit, wo es dem Schauſpieler als beſonderer Vorzug nachgerühmt wurde, wenn er Lebensart und Bildung beſaß. Marchand konnte dieſen Ruhm für ſich beanſpruchen; er ſah auf ſtrenge Disciplin in ſeiner Truppe und war bemüht, die ſoziale Stellung ſeiner Komödianten — man rechnete ſie ja damals noch zu den unehrlichen Leuten — zu heben, ſie beim Publikum in Achtung zu ſetzen. Er war ein geſchickter Geſchäftsmann, der ſeine Leute durch prompte Gagenzahlung in Zufriedenheit hielt und ſo ökonomiſch wirtſchaftete, daß er ſich ein ſtattliches Vermögen zuſammenagierte.[1] Er wird als lebhaft und witzig geſchildert, und Goethe, der ihn in Frankfurt, wohin Marchand regelmäßig kam, kennen lernte, ſchildert ihn (in Dichtung und Wahrheit) als einen ſchönen, groß und wohl geſtalteten Mann, bei dem das Behagliche, Weichliche vorwaltete. Sein Repertoire ſetzte ſich aus Schauſpielen und Operetten zuſammen. Unter den letzteren waren deutſche Originalſingſpiele und Überſetzungen von Werken franzöſiſcher Komponiſten. Schubart äußert ſich 1773 ſehr ungünſtig über dieſe Überſetzungen und Nachahmungen franzöſiſcher Operetten, mit denen Marchand das Mannheimer Publikum unterhielt, er nennt ſie mit ſtarker Übertreibung „das kühlſte Gezeug, das jemals Menſchenhirn erfand, eine Peſt der Sitten und des Geſchmacks“. An dieſem ungünſtigen Urteil war wohl die mangelhafte Wiedergabe ſolcher Singſpiele Schuld, denn noch

*) Anton Huck † 1820 in München war 1778—1802 einer der beſten Schauſpieler des Münchener Nationaltheaters in Liebhaberrollen, nach Marchands Tod auch in Väter- und Charakterrollen. Sein Hamlet und ſein Marinelli werden ſehr gerühmt.

einige Jahre ſpäter fand Mozart die Sänger und Sängerinnen der deutſchen Truppe „elend“, und noch unter Dalberg war die Oper der ſchwächſte Teil der Aufführungen am Nationaltheater.

Bei dem ſteigenden Intereſſe, das man in Mannheim dem deutſchen Schauſpiel entgegenbrachte, ſtellte ſich bald die Notwendigkeit heraus, dieſem ein würdiges Heim zu ſchaffen, zumal ja der Hof ebenſo regelmäßig die Aufführungen Marchands beſuchte, wie vorher die der franzöſiſchen Komödie. Eine Verlegung in den franzöſiſchen Komödienſaal des Schloſſes ging nicht an, denn abgeſehen von den ungünſtigen Raumverhältniſſen dieſes Saales war eine Verlegung ins Schloß nicht möglich, da die Vorſtellungen öffentlich und dem Publikum gegen Eintrittsgeld zugänglich waren.[1]

Die Erbauung eines deutſchen Theaters wurde nun in Angriff genommen. Lorenzo Quaglio wurde mit den Bauplänen beauftragt, und im Jahre 1775 begann der Bau, der zu Neujahr 1777 ſoweit gefördert war, daß Marchand die neue Bühne eröffnen konnte. Das ehemalige Schütthaus, das zur Hälfte als Arſenal, zur Hälfte als Fruchtſpeicher gedient hatte, wurde umgebaut und diente jetzt in ſeiner neuen Geſtalt als Stätte der dramatiſchen Kunſt.

Mit dieſem Bau wurden die verſchiedenartigſten Pläne verknüpft. Er gab zunächſt den Anlaß zu einer frommen Stiftung des Kurfürſten. Karl Theodor ſuchte mit der Neugründung einen wohlthätigen Zweck zu verbinden, als er hauptſächlich auf Veranlaſſung des Hoſpitalkommiſſarius Johann Lambert Babo im Januar 1776 dem Borromäushoſpital in Mannheim „zum Unterhalt preßhafter Unterthanen, zur Nahrung verarmter Witwen und zur chriſtlichen Erziehung hülfloſer Waiſen“, d. h. zur Vermehrung ſeiner Einkünfte die Erbauung und Benützung des neuen Theaters unter Verleihung weitgehender Privilegien überließ. Infolge der unvermeidlichen Schwierigkeiten, die dieſe Stiftung für das Spital, namentlich inbetreff der Beſtellung der dazu gehörigen Schaubühne herbeiführte, übernahm der Kurfürſt bereits im Herbſt 1776 ſelbſt das neue Komödienhaus und erneuerte für dasſelbe alle dem Spital erlaſſenen Privilegien, die bis in unſere Zeit weiterbeſtanden haben und erſt vor wenigen Jahrzehnten außer Gültigkeit geſetzt wurden.[2]

Die fromme Stiftung war mißglückt, aber man verband mit der neuen Bühne auch die hochfliegende Idee einer nationalen Stiftung. Das neue deutſche Komödienhaus ſollte ein Nationaltheater werden. Es fragte ſich nur, ob ein deutſches oder ein pfälziſches Nationaltheater. Gemeint war ein deutſches Nationaltheater, zu deſſen Leitung man Eckhof und Leſſing zu gewinnen ſuchte, aber erreicht wurde nur ein

pfälziſches Nationaltheater, auf das intrigante Kleinſtaaterei und engbegrenztes Lokalintereſſe in dieſen erſten Jahren ſeines Beſtehens den entſcheidenden Einfluß ausübten, in dem die kleinen Geiſter regierten. Erſt als Dalberg im September 1778 die Leitung übernahm, ſchritt die Idee eines deutſchen Nationaltheaters ihrer Verwirklichung entgegen.

Der Finanzminiſter Frh. Franz Karl von Hompeſch[1] brachte der Neugründung ein ganz beſonderes Intereſſe entgegen — Dalberg nennt ihn noch in ſpäteren Jahren den Begründer des deutſchen Theaters in Mannheim — er brachte durch die Vermittlung des Buchhändlers Schwan die Verhandlungen mit Leſſing in Fluß, auf deſſen Kommen man die größten Hoffnungen ſetzte.

„An unſerem neuen Komödienhauſe — ſo berichtete Schubarts „Teutſche Chronik" im Oktober 1776 — arbeiten täglich 400 Menſchen, und ſchwerlich wird Teutſchland künftig ein ſchöneres aufzuweiſen haben. In Schwetzingen üben ſich Alt und Jung, dereinſt auf unſerm Theater zu ſpielen, das, wenn die Abſicht unſers Kurfürſten erfüllt wird, mit der Zeit ganz originalpfälziſch werden ſoll. Das Orcheſter wird aus jungen Pfälzern beſtehen, die ſich hierdurch den Weg zu dem großen Orcheſter bahnen. Wer dort künftig unterzukommen denkt, muß in der teutſchen Komödie mitſpielen. Dieſe wird alſo eine Pflanzſchule für jenes. Und damit man gleich einen feſten, dauernden Plan entwerfen möchte, ſo hat man den Herrn Schwan, einen Mann, der für jede gute Sache Alles wagt, nach Braunſchweig an den großen Leſſing geſandt, der ihm das Diplom als ordentliches Mitglied der kurpfälziſchen Akademie der Wiſſenſchaften überbringen und ſich mit ihm wegen des neu zu errichtenden pfälziſchen Nationaltheaters beſprechen mußte. Man hofft in Mannheim nächſtens einen Beſuch von Herrn Leſſing zu erhalten, und dann wird wahrſcheinlicherweiſe der noch unvollendete Plan in Abſicht der neuen Schaubühne ſeine wahre Geſtalt erhalten."

Auf Eckhofs Gewinnung, die auch Stengel vorgeſchlagen hatte, wies beſonders der Maler Müller hin, der vom Hof um ſein Gutachten über die Begründung des Nationaltheaters angegangen wurde und damals die beiden Aufſätze ſchrieb: „Gedanken über Errichtung eines deutſchen Nationaltheaters" und „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterſchule".[2] Originalpfälziſch — das iſt auch ſeine Loſung. Die Anſicht des Hofes iſt auch die ſeinige. Schmeicheleien gegen Karl Theodor, der als erſter unter den deutſchen Fürſten der umherirrenden, verſtoßenen deutſchen Schauſpielmuſe eine Heimſtätte errichte, fließen mit unter und in der Detailbeſprechung mancherlei lokalpatriotiſche Naivitäten, komiſch berührende Selbſtverſtändlichkeiten.

Genaue Nachahmung der ſimplen, unverdorbenen Natur und genauere Kenntnis der nationalen Sitten erſcheinen ihm als Grundbedingungen für das neue Unternehmen.

Er iſt überzeugt von dem grundlegenden Wert einer Theaterſchule, in der lauter pfälziſche Schauſpieler für den Bedarf des Nationaltheaters herangezogen werden ſollen. Man könne nötigenfalls aus dieſer Schule wie aus einem Garten die Herangereiften herausnehmen und auf die Bühne verpflanzen. „Mit der Zeit, ſchließt er, würden wir zum Unterſchied von allen anderen Bühnen, ein eigenes neues Theater beſitzen, ganz Natur, ganz Wahrheit. Und Deutſchland und der denkende Kunſtverſtändige wird ſtaunen und mit allgemeinem Beifalle wird es die Welt nennen: „Teutſches Nationaltheater.“

Als der Wiener Schauſpieler J. H. F. Müller auf ſeiner durch Joſef II. veranlaßten theatraliſchen Reiſe (die er in ſeinem „Abſchied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne“, Wien 1802 beſchrieben hat,[1]) Ende Dezember 1776 nach Mannheim kam, war das erſte, was ihm ſein Gaſtwirt erzählte: daß man täglich Herrn Leſſing erwarte, der ſeine Reiſekoſten bereits erhalten habe und drei Monate in Mannheim bleiben werde, um das Nationaltheater in Ordnung zu bringen, wofür er eine anſehnliche Jahresbeſoldung beziehe, die ihn jedoch verpflichte, jährlich drei Monate in Mannheim zuzubringen. Auch beim Miniſter von Hompeſch, dem Müller ſeine Aufwartung machte, wurde von Leſſing und den Hoffnungen, die man an ſein Kommen knüpfte, geſprochen. Hompeſch ſagte ihm, Leſſing werde einige Acteurs mitbringen, und man habe ihm Vollmacht gegeben, dieſe Leute, von denen man freilich vermuten könne, daß ſie nicht alle vorzüglich gut ſein würden, unter Bedingungen, wie er es für gut finde, anzunehmen. Hompeſch erzählte ihm ferner, ſie hätten in Mannheim im vergangenen Sommer durch Tänzer aus der National-Tanzſchule einen Verſuch mit einigen deutſchen Originalſtücken gemacht, und es ſeien einige Subjekte darunter, die große Hoffnung blicken ließen. Sie würden nun dieſe Schule fortſetzen und ſich in der Folge nicht viel um Auswärtige bewerben. Sie würden auf dem Nationaltheater nichts als Originalſtücke aufführen und die Produkte ausländiſcher Bühnen durch geſchickte Männer „originaliſieren“ laſſen. Sie würden Belohnungen für Dichter und Acteurs feſtſetzen, die teils in Geld, teils in der Ehre beſtehen ſollten, daß ihre Bruſtbilder öffentlich aufgeſtellt würden. Sie würden keine deutſchen Singſpiele auf der neuen Nationalbühne aufführen, weil ſolche das Verderben des guten Theaters nach ſich zögen. (!) Sie würden Eckhof zu erhalten ſuchen, der nicht mehr agieren, ſondern

blos unterrichten und eine lebenslängliche, gute Versorgung erhalten solle. Sie wären dadurch auf den Gedanken einer Nationalbühne gekommen, weil Josef II. diese Verbesserung in Wien befördern wolle. Sie zweifelten nicht, daß mehrere deutsche Höfe diesem erhabenen Beispiel folgen würden. Den Schauspielern, die sich besonders auszeichneten, solle eine lebenslängliche Versorgung zugesichert werden; — kurz, man werde alles thun, um die Sache in Gang zu bringen; ein Beweis dafür sei, daß man ein ganz neues, blos für das vaterländische Schauspiel bestimmtes Theater erbaut und in so kurzer Zeit vollkommen fertiggestellt habe.

Hompesch führte Müller beim Kurfürsten ein, und dieser erteilte ihm Tags darauf eine Audienz, wobei er sich etwa eine Stunde lang mit Müller über das Theater unterhielt. Er sagte ihm ungefähr dasselbe wie Hompesch: wie sehnsüchtig er Lessing erwarte, um mit dessen Beistand ein gutes deutsches Schauspiel zu begründen. Er habe bereits ein Haus erbauen lassen, worin nichts als deutsche Trauer- und Lustspiele aufgeführt werden sollten. Er freue sich, daß der kaiserliche Hof dieselben Gesinnungen hege wie er. Er lasse nach demselben Plane arbeiten, den der Kaiser sich vorgesetzt zu haben scheine, und wolle von nun an kein ausländisches Spektakel mehr an seinem Hofe halten. Er habe daher den Entschluß gefaßt, auf seinem Operntheater große deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte darstellen zu lassen und werde mit Holzbauers Günther von Schwarzburg den Anfang machen.

Das waren damals die Pläne des kunstliebenden Mannheimer Hofes, und sie waren von den rosigsten Hoffnungen begleitet. Aber bei näherem Zusehen fanden sich mancherlei Mängel vor, welche die Grundlagen des neuen Werkes betrafen. Das galt namentlich von der Theaterpflanzschule, zu deren Leitung der Schauspieler Gottlieb Friedrich Lorenz berufen worden war, ein Wanderkomödiant, der fast allen deutschen Gesellschaften einmal angehört hatte und nach Müllers Urteil von der wahren Kunst nichts verstand. Er war seit Mitte des Jahres 1776 gegen eine Besoldung von 600 fl. Lehrer der Mannheimer Theaterschule. Müller besuchte dieselbe und berichtet darüber folgendes.

„Die Schule besteht aus 8 Mädchen und 4 Knaben zwischen 14 bis 16 Jahren. Diese jungen Leute sind schon alle in Balleten gebraucht und nun aus dem Tänzerchor durch den Intendanten Herrn Grafen von Portia gehoben worden, um sich der Schauspielkunst zu widmen. In ihren Unterrichtsstunden müssen sie lesen lernen. Jedes

Kind hat eine Komödie, die es laut und nach vorgeschriebener Accentuation des Lorenz herablesen muß. Ich bemerkte, daß die meisten erst seit kurzer Zeit die Buchstaben kennen gelernt hatten und in ihren Kinderjahren von ihren Eltern nicht zur Schule geschickt sein mußten. Lorenz versicherte mich, daß alle gar nicht hätten lesen können, daß er ihnen erst die Buchstaben und das Buchstabieren hätte beibringen müssen. Unter diesen jungen Leuten fand ich drei Mädchen und einen Knaben, die Talent verrieten. Allein alle hatten einen fehlerhaften Dialekt. Sie lesen statt ist ischt, bist bischt und lassen bei den Endsilben der meisten Wörter gemeiniglich den letzten Buchstaben aus. Zum Beispiele: Ist es wahr, daß Sie heute nicht spazieren gehen werden? wird von ihnen gelesen: Ischt es wahr, daß Sie heut nicht spaziere gehe werde? — Viel Gutes verspreche ich mir von dieser Anstalt nicht, um so weniger, wenn sie nicht andere und bessere Lehrer bekommen. Die Stunden werden freilich ordentlich gehalten, allein Nutzen wird und kann die gegenwärtige Einrichtung schwerlich bewirken".

Dieser verunglückte Versuch einer Theaterschulgründung wirft auf das ganze Mannheimer Nationaltheaterunternehmen kein sehr günstiges Licht. Lessing erkannte sehr bald, daß es mit diesem Nationaltheater „lauter Wind" sei, und daß man nie einen andern Begriff damit verbunden habe, als daß ein deutsches Nationaltheater ein Theater sei, auf welchem lauter geborene Pfälzer agierten. Ob Lessing dem ganzen Unternehmen, das auf so schwachen Füßen stand, wirklich hätte aufhelfen können, bleibt sehr zweifelhaft. Aus seiner Biographie und seinem Briefwechsel ist bekannt, woran seine namentlich von Hompesch angebahnte Berufung nach Mannheim scheiterte.[1] Hompesch und die Seinigen benahmen sich so ungeschickt, taktlos und schließlich auch so würdelos gegen Lessing, daß Lessings scharfe Absage und Wielands Spott nur gerechtfertigt war. Bei den ersten Verhandlungen, in die Schwan persönlich, Hompesch brieflich mit Lessing eintrat, war nicht die Rede davon, daß Lessing die Leitung des Mannheimer Theaters übernehmen solle. Man suchte ihn durch die angetragene Mitgliedschaft der Akademie und eine in Aussicht gestellte Pension zu ködern, rückte dann mit der Bitte heraus, Lessing möge Schauspieler für Mannheim engagieren, und ließ erst allmählich das Theaterprojekt nachfolgen. Lessing hatte gar keine Lust, sich mit dem Theater zu „bemengen", obwohl ihm die ersten Mannheimer Anträge nicht unwillkommen waren, und als er im Januar 1777 zu etwa sechswöchentlichem Aufenthalt in Mannheim erschien, führte Hompeschs Verhalten sehr bald zum völligen Bruch.

Leſſing wurde vom Kurfürſten ſehr gnädig empfangen, er fand in Mannheim einige offene Freunde, wie den Maler Müller, an die er ſich anſchließen konnte, aber allerlei Hofkabalen und Kabinetsintriguen, die gegen ihn und Hompeſchs Plan in Scene geſetzt wurden, machten ihm viel Verdruß. Die Partei des Miniſters v. Oberndorff fürchtete in ihm den Proteſtanten, und als Hompeſch mit der Idee herausrückte, Leſſing die Oberkuratel der Heidelberger Univerſität anzutragen, was dieſer ſofort ablehnte, verdoppelten die Gegner ihre Anſtrengungen. Pater Frank mußte ſich einmiſchen. Man witterte Gefahr für die katholiſche Religion und ſtellte Leſſings Berufung ſo dar, als ſollte ihm, dem Proteſtanten, die Nationalerziehung ausgeliefert und dem Katholizismus der Todesſtoß verſetzt werden. Das wirkte. Der Kabinetsſekretär Stefan von Stengel, der mit Leſſing wegen der Bedingungen verhandelte, bekam den Auftrag, Leſſing ſo bald als möglich zur Heimreiſe zu veranlaſſen. Hompeſch kam in die größte Verlegenheit und erwirkte für Leſſing wenigſtens, daß der Kurfürſt ihm eine mit Dukaten gefüllte Doſe und eine Serie von 30 kupfernen pfälziſchen Herrſchermedaillen überſandte.

Leſſing hatte ſich trotz des ungünſtigen Zeitpunkts bemüht, Schauſpieler für Mannheim zu gewinnen, er trat mit Seyler und Großmann in Verhandlungen. Er machte Hompeſch bezüglich des Nationaltheaters poſitive Vorſchläge. Er riet zum Engagement der beſten Mitglieder der Seylerſchen Truppe, die mit den Mannheimer Zöglingen unter Seylers Direktion eine Geſellſchaft von 12—14 Perſonen bilden ſollte. Zur Ergänzung des Perſonals hätte die geplante Theaterſchule zu dienen. Ein Kammerherr könnte die Oberleitung erhalten, die ökonomiſche und artiſtiſche Verwaltung müßte jedoch Seyler zuſtehen. Er denkt weiterhin an einen direkten Einfluß der deutſchen Geſellſchaft auf das neue Theater und zwar hinſichtlich der Auswahl und Bearbeitung neuer Stücke, ſowie der Aufſicht über die Vorſtellungen, insbeſondere über die Ausſprache der Schauſpieler. Zum Schluß bemerkt er: Würde nun ſodann ſich etwas finden, worüber die Geſellſchaft, mit der er ohnehin in Verbindung zu ſtehen die Ehre habe, ſeine Meinung verlange, ſo werde er ſich ein Vergnügen daraus machen, ſie gern zu erteilen. Das ſei aber auch der ganze Einfluß, den er dabei zu haben wünſche, denn eine nähere, unmittelbare Aufſicht über das Theater habe er, wie der Miniſter wiſſe, ſich gleich anfangs verbeten. Sollte man ſich gleichwohl von ihm mehr verſprochen haben, als er zugeſagt, ſo müſſe er ſich gefallen laſſen, daß man ſich zu dem allem nicht gehalten glaube, was Herr Schwan auch außerdem ihm verſprechen

zu dürfen mündlich und ſchriftlich verſichert habe. Er ſehe wohl, daß es ungeachtet aller großen Verheißungen im Namen Sr. Kurf. Durchl. auf nichts weiter abgeſehen ſei als auf eine etwaige Schadloshaltung der Reiſekoſten und ſeines Zeitverluſts; und daß er, wenn die Reiſen und die verlaufene Zeit, mit der er allerdings ein wenig ſparſam zu ſein Urſache habe, wegfielen, auch nichts zu erwarten befugt ſei. Ja, er würde ſich ſchämen, unter dieſem Titel das Geringſte anzunehmen.

„Man ſieht wohl, ſoll der Kurfürſt geäußert haben, Leſſing gefällt die Pfalz nicht; man iſt ihm ja ſo weit als möglich entgegen gegangen (!). Es ſcheint ein wunderbarer Mann zu ſein, der ſich gegen Niemand erklären will, man muß ihm deswegen in generalen, aber gnädigen Ausdrücken antworten!"

Dieſer Aufgabe unterzog ſich Hompeſch in einem höchſt gewundenen Brief vom 7. April, worin er ſich nicht nur aller Verpflichtungen gegen Leſſing mit diplomatiſcher Glätte zu entledigen, ſondern ihn auch um die kurfürſtliche Penſion von 500 Thalern zu bringen bemüht war. Leſſing antwortete ſehr ſcharf. Er laſſe ſich nicht wie ein Kind behandeln; nur einem Kind, dem man ein Verſprechen nicht halten möchte, drehe man das Wort im Munde herum, um es glauben zu machen, daß es ſelbſt auf das Verſprochene Verzicht leiſte. Bei der erſten Silbe, die ſich jemand über ſeine Beziehungen zum Mannheimer Theater gedruckt oder anders entfallen laſſe, werde er in die Öffentlichkeit flüchten und dem Publikum die ganze, volle Wahrheit herausſagen. Im übrigen ſcherze der Miniſter wohl, wenn er ſchreibe, Leſſing werde trotz alledem die Mannheimer Bühne nicht ganz ihrem Schickſal überlaſſen und von Zeit zu Zeit beſuchen. „Ich dränge mich zu nichts; und mich Leuten, die, ungeachtet ſie mich zuerſt geſucht, mir dennoch nicht zum beſten begegnen wollen oder können — mich ſolchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich ſein."

Trotz dieſer ſcharfen und offenen Abſage knüpfte Hompeſch Vermittlungsverſuche an, die aber natürlich vergeblich waren. Die unrühmliche Epiſode nahm ein unrühmliches Ende. Als Seyler bald darauf nach Mannheim kam und ſein Engagement verlangte, hatte er die größte Mühe mit ſeiner Supplik bis vor den Kurfürſten vorzudringen, zu dem ihm Prinzen, Miniſter und Räte den Zugang verſperrten. Seyler verlangte eine Entſchädigung. Erſt am 7. Juni 1777 antwortete ihm darauf ein kurfürſtliches Reſkript, worin der mit ihm abgeſchloſſene Vertrag wegen der von ihm nicht erfüllten Bedingungen als unverbindlich erklärt und ihm ſtatt der nachgeſuchten Entſchädigung eine „Gratifikation" von 1000 Reichsthalern bewilligt

wurde. Über Seyler und zugleich auch über Leſſing hatte vermöge ſeiner Vorzimmerbekanntſchaften Marchand geſiegt. „Lachen Sie", ſchrieb ein Mannheimer Freund an Leſſing, „Marchand erhält 18000 fl., damit er die dicke Amme ſei, welche dem mächtigen Wiegenkinde, der deutſchen Nationalbühne, womit die Pfalz ſo lange ſchwanger ging, zur Geburt helfe. Heiliger Gott! Was muß man erleben! Mit Leſſingen fängt man an und mit Marchand hört man auf"!

Leſſings Empfang in Mannheim forderte die Satire geradezu heraus, denn zu den großen Verſtößen waren kleine getreten, die gerechten Spott finden mußten. Man hatte z. B. Leſſing ins Theater eingeladen und ließ ihn das Einlaßbillet bezahlen. Der Kaſſier ſuchte das ärgerliche Verſehen wieder gut zu machen, indem er Leſſing den bezahlten Gulden mit Entſchuldigungen zurückſchickte; Leſſing ſchenkte ihn lächelnd dem Boten. Wieland hat Leſſings Erlebniſſe in Mannheim — wie auch ſeine eigenen — in ſeine „Abderiten" verwoben. Das meiſte, was darin von dem abderitiſchen Theater und dem abderitiſchen Publikum geſagt wird, iſt auf Mannheimer Verhältniſſe gemünzt. Unter Euripides iſt Leſſing verſtanden. Es heißt in den Abderiten, dem Euripides habe erlaubt werden ſollen, Theater zu ſpielen; allein weil der Ausdruck „erlauben" dem Euripides hätte anſtößig ſein können, ſo habe man dieſen geſtrichen.

Der Vertrag mit Marchand wurde im April 1777 durch Babos Vermittlung abgeſchloſſen. Der Intendant Graf von Portia wurde durch ein kurfürſtliches Reſkript beauftragt,[1] Marchand „all erforderlichen Vorſchub zu leiſten" und ihm Tänzer und Tänzerinnen von der großen Oper zur Verwendung auf der Nationalbühne anzuweiſen. Ein weiteres Reſkript beſtimmte elf Mitglieder des Ballets, welche bei Marchands Aufführungen mitwirken ſollten. Die hervorragendſten unter ihnen waren die Schauſpielerinnen Antoine und Lang, ſowie die Schauſpieler Zuccarini und Herter. Dem Schauſpieler Lorenz wurde gegen eine Beſoldung von 150 Gulden die Weiterführung der Theaterſchule übertragen, das Anerbieten des Direktors Marchand, dramatiſche Vorleſungen zu halten, wurde angenommen und beſtimmt, daß ſämtliche Eleven und Mitglieder dieſelben beſuchen ſollten. Marchand bekam die Erlaubnis zur Aufführung von Operetten und Intermezzi unter Beiziehung von Hofmuſikern. Für die nötigen Dekorationen und Requiſiten ſollten die an der Oper Angeſtellten ſorgen und „dem Direkteur unter keinem ohnerheblichen Vorwand und mißfälligen Ausflüchten behinderlich erſcheinen." Wöchentlich einmal ſollte das Opernballet auf der Nationalbühne mitwirken.

Es gelang dem Direktor Marchand, durch ein abwechslungsreiches Repertoire und gute Vorstellungen sich die Gunst des Hofes und des Publikums in vollem Maße zu erringen. Er gab in bunter Folge, wie später auch Seyler und Dalberg: deutsche Originalstücke, Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, Bearbeitungen französischer und italienischer Singspiele und kleinere Balletpantomimen. Marchand selbst trat im Schauspiel wie in der Operette auf und gewann durch seine vielseitige Darstellungskunst viel Anerkennung. Zu seinen besten Schauspielerinnen gehörten Mad. Antoine und Mad. Toscani. Die letztere war ebenso wie der vom Ballettänzer in kurzer Zeit zu einem hervorragenden Schauspieler emporgestiegene Franz Zuccarini noch eine Zeitlang unter Dalberg engagiert. Die übrigen Mitglieder seiner Truppe, unter denen Huck als erster Liebhaber besondere Erwähnung verdient, sind meistens schon früher begegnet. Franz Zuccarini, der sich in Hamburg unter Schröders Anleitung zu einem ausgezeichneten Schauspieler entwickelte, kehrte 1792 in den Verband der ehemaligen Marchandschen Gesellschaft zurück, die 1778 mit der Oper und dem Ballet die Übersiedelung in die Münchener Residenz mitmachen mußte. Im Oktober 1778 eröffnete Marchand in München seine Vorstellungen. Marchands letzte Aufführung in Mannheim war Minna von Barnhelm am 13. Sept. 1778.

Für ihn galt es einen Ersatz zu finden, er wurde gefunden in der Person des vorher verschmähten und kurz abgefundenen Abel Seyler. Der Hofkammervicepräsident Frh. Wolfgang Heribert von Dalberg, dem durch ein kurf. Reskript vom 1. September 1778 die Leitung des Nationaltheaters übertragen wurde, schloß mit Seyler einen Vertrag ab, wonach derselbe vom Oktober 1778 bis Fasten 1779 (von Mainz herüberkommend) mit seiner Truppe in Mannheim einmal wöchentlich, von Fastnacht bis Ostern 1779 dreimal wöchentlich spielte. Der Kontrakt[1] wurde am 10. Oktober 1778 unterzeichnet; danach verpflichtete sich Seyler, die Vorstellungen ohne jeden Zuschuß auf sein eigenes Risiko hin zu geben, nur das Orchester wurde ihm gestellt.[2] Er hat fünf Schauspieler und fünf Schauspielerinnen für das Mannheimer Theater zu engagieren und seine Gattin drei bis vier Monate lang in Hauptrollen auftreten zu lassen. Seyler wird auf 6 Jahre als Direktor des Mannheimer Theaters engagiert mit einem Gehalt von 1200 fl., seiner Gattin werden 1000 fl. ausgesetzt. Der Plan einer Theaterschule wird wieder aufgenommen, denn Seyler macht sich in diesem Kontrakt verbindlich, „der zu errichtenden Theaterschule für junge Mannheimer gute Subjekte bestmöglichst und thätigst vorzustehen."

Seylers Repertoire gewann durch Dalbergs Einwirkung an Wert und Planmäßigkeit. Die Zahl deutſcher Originalſtücke wuchs, von Shakeſpeare wurde Hamlet (in Schröders Bearbeitung) und Macbeth (in Wagners Bearbeitung) aufgeführt. Ein reges litterariſches Leben herrſchte in Mannheim. „Alles iſt hier in Bewegung — berichtet eine Mannheimer Korreſpondenz im April 1778[1] — man ſchreibt Schauſpiele über Schauſpiele. Ich will Ihnen davon nur folgende anführen: Walwais und Adelaide, ein Originalſchauſpiel von unſerm hieſigen Oberſilberkämmerling, Herrn von Dalberg,[2] ſodann eine Überſetzung des (Rouſſeauſchen) Pygmalion vom Herrn von Gemmingen.*) Was ſagen Sie dazu, daß unſre Cavaliers ſo hübſch fleißig ſind? Sie wollen erſteres auch ſelbſt auf dem Komödientheater öffentlich aufführen. Die Perſonen werden ſein: S. Durchl. Prinz Wilhelm (von Zweibrücken-Birkenfeld), Herr von Dalberg, von Gemmingen, von Hacke, von Berlichingen, Graf Portia, und die Frau von Dalberg will die Adelaide machen.**) Der Hofgerichtsrat Mayer hat ein Schauſpiel gemacht, das in des Götz von Berlichingen Geſchmack ſein ſoll, der Sturm von Boxberg genannt.[3] Der Sprachmeiſter Eckert hat eine Farce: Joſt von Bremen verfertigt, welche ſich zwar leſen läßt, aber auf der Bühne Langeweile macht. Herr Babo hat ein Stück unter dem Titel: das Winterquartier in Amerika geliefert. Von Schwans Arbeiten nenne ich Ihnen nur ſein Singſpiel Azakia, worin er eine Geſchichte aus ſeinem „Unſichtbaren", einer moraliſchen Wochenſchrift zu Grunde gelegt hat.[4] Nun muß ich Ihnen noch ſagen, daß der Herr von Dalberg, bereits wieder eine Oper in der Arbeit hat, die den Titel führt: Cora und aus Marmontels Incas[5] genommen iſt... Herr Vogler hat den Kaufmann von Smyrna neu komponiert. Die Rolle vom Kaled iſt ihm unverbeſſerlich geraten, das ſagen ſelbſt ſeine Feinde, die andern Arien ſind aber alle zu ſchwer und ſchicken ſich eher für eine große Oper."

Dieſe dramatiſche Fruchtbarkeit reizte Wielands Spott, er redet von der Komödien- und Tragödienfabrik der Abderiten. Seine Abderiten finden alle die neuen Stücke, von denen ihre Stadt überflutet wird, gut und ſchön. Es gehört in Abdera zum guten Ton, daß jedes vornehme Haus wenigſtens mit einem Sohne, Neffen, Schwager oder Vetter

*) Seine Bearbeitung des Diderotſchen Hausvaters machte bald darauf großes Aufſehen.

**) Dieſe Vorſtellung erfolgte zu Oſtern und hatte großen Erfolg. Am 28. Februar 1778 hatte dieſelbe Geſellſchaft zwei franzöſiſche Stücke aufgeführt: Melanide von Nivelle de la Chaussée und Heureusement von Rochon de la Chabannes.

prangen konnte, der die Nationalbühne mit einem Werk ſeiner dramatiſchen Muſe, und ſei es nur ein Singſpielchen, bereicherte. „Noch vor zwanzig Jahren, ſagen die Abderiten, hatten wir kaum zwei oder drei Poeten, von denen, außer etwa an Geburtstagen oder Hochzeiten, kein Menſch Notiz nahm. Jetzt ſeit den zehn bis zwölf Jahren, daß wir ein eigenes Theater haben, können wir ſchon über 600 Stücke, groß und klein in einander gerechnet aufweiſen, die alle auf abderitiſchem Grund und Boden gewachſen ſind.“

Mit der gaſtierenden Seylerſchen Truppe war dem theatraliſchen Bedürfnis der von dem Hofe verlaſſenen und von allen Vorteilen der Hofhaltung entblößten Stadt nicht gedient. Dalbergs Bemühungen gelang es, die Begründung eines ſtändigen, vom Hof ſubventionierten Theaters zu erlangen, deſſen Aufgabe nicht nur geiſtige Anregung für das Publikum Mannheims und der Nachbarſtädte ſein ſollte, ſondern das auch den nationalökonomiſchen Zweck hatte, zur Entſchädigung der Mannheimer Einwohnerſchaft als „Nahrungsbeihilfe“ zu dienen. Dalberg gewann für dieſe neue Bühne, deren Eröffnungstag der 7. Oktober 1779 war, unter Mithilfe Seylers, der noch kurze Zeit Direktor des Nationaltheaters blieb, eine Reihe vorzüglicher Kräfte, unter denen Iffland, Beil, Beck und Boek einen weit über die Grenzen der Pfalz reichenden bedeutenden Ruhm errangen, und erhob im Zuſammenwirken mit ihnen die Mannheimer Bühne zu hoher Blüte.

Mit dem Jahr 1779 beginnt alſo eine neue Periode der Mannheimer Theatergeſchichte, eine Periode, die wegen ihrer Verdienſte um Schillers Jugenddramen und wegen der ſchauſpieleriſchen Leiſtungen der Mitglieder, die Dalberg zu gewinnen und zu bilden wußte, viel früher bekannt und durchforſcht worden iſt, als die Periode, deren Darſtellung ſich dieſes Werk zur Aufgabe gemacht hat.

13.

Deutſche Opern.

Im Jahre 1775 waren die deutſchnationalen Kunſttendenzen in der Pfalz ſo weit vorgedrungen, daß man an die Aufführung einer deutſchen Oper denken konnte. Bei den vielen Vorurteilen, die von Seiten des Perſonals wie des Publikums dagegen geltend gemacht wurden, war es immerhin noch ein Wagnis, als in dieſem Jahr die „Alceſte" von Wieland und Schweitzer auf der kurpfälziſchen Opernbühne erſchien.

Schon ein Jahrhundert früher war in Hamburg der Verſuch einer deutſchen Oper gemacht worden; aber dieſer Verſuch mißglückte, das Hamburger Opernunternehmen mußte ſich dem Geſchmack der Menge anbequemen, die den ausländiſchen Produkten den Vorzug gab. Auch an anderen Orten hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts die deutſche Oper feſten Fuß zu faſſen verſucht, ſo in Stuttgart, wohin die italieniſche Oper erſt verhältnismäßig ſpät gelangte, und am markgräflich badiſchen Hofe in Durlach, wo 1684 „Der ſich ſelbſt beſiegende Scipio" aufgeführt wurde.

Die Alceſte war alſo nicht die erſte deutſche Oper, denn ihr gingen auch zahlreiche deutſche Singſpiele, beſonders von Joh. Adam Hiller, voraus, aber ſie kann doch als das erſte deutſche Werk ernſten und großen Stils bezeichnet werden, das an der Schwelle einer neuen Entwicklungsphaſe der deutſchen Opernmuſik ſteht.

Weimar brachte die Alceſte im Mai 1773 zuerſt auf die Bühne, Mannheim folgte. Die kurze, aber ſehr bemerkenswerte Periode der deutſchen Opernaufführungen am Mannheimer Hofe begann. Es war eine auf Mozart vorbereitende Übergangszeit mehr epiſodiſchen und ſymptomatiſchen Charakters als wirklich folgenreicher Einwirkung.

Die Vorbedingungen dieſes in der Kunſtwelt Aufſehen erregenden nationalen Umſchwungs ſind in den vorigen Abſchnitten ausführlich dargeſtellt worden.

Der Stoff, den Wieland in der Alceſte bearbeitete, erſchien nicht zum erſtenmal in der Opernlitteratur. Lully, Händel („Admeto") und Gluck hatten ihn vor Schweitzer benutzt. Wieland ſtand ſeinem Werke bezüglich des Erfolges anfangs ſehr ſkeptiſch gegenüber, obwohl er ſehr eingebildet auf ſeine Dichtung war. „Beinahe erſtaune ich, ſchrieb er, eine Oper in deutſcher Zunge, in der Sprache, worin Kaiſer Karl V. nur mit ſeinem Pferde ſprechen wollte, von einem Deutſchen geſetzt, von Deutſchen geſungen — was kann man gutes davon erwarten!" Das hinderte ihn aber nicht, in ſeinem deutſchen Merkur kräftig Reklame für ſein Werk zu machen. Die Behandlung des Stoffes und die Beweihräucherung im Merkur von 1773 rief bekanntlich Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland" hervor.

Karl Auguſts Mutter, die Herzogin-Regentin Anna Amalia von Sachſen-Weimar, hatte das Werk angeregt, der bei der Seylerſchen Geſellſchaft angeſtellte Muſikdirektor Anton Schweitzer ſchrieb die Muſik dazu.[1] Dramatiſche Spannung fehlt der Dichtung ebenſoſehr wie der Muſik. Die höchſt einfache Geſchichte von Alceſte, die ſich für ihren totkranken Gemahl Admet den Todesgöttern weiht und ihn dadurch rettet, iſt auf fünf Akte ausgedehnt. Der langſtielig trockenen Ouvertüre, die aus einer von zwei kurzen Graveſätzen eingeſchloſſenen Fuge beſteht, folgt eine lange Klageſcene der Alceſte. Parthenia, die Schweſter Admets, verkündet ihr den Spruch des delphiſchen Orakels, wonach ihr Gemahl Admet erſt dann wieder geneſen wird, wenn ſich jemand freiwillig den Todesgöttern weiht. Alceſtes Entſchluß ſteht ſofort feſt. Sie will dieſes Opfer bringen. In einer energiſch und pathetiſch gehaltenen Arie „Ihr Götter der Hölle" giebt ſie ihren Entſchluß kund. Sie fühlt hier ſchon des Todes Nähe, beſitzt aber noch die Kraft, den ganzen zweiten Akt hindurch weiterzuſingen. Den zweiten Akt eröffnet Admet (Tenorpartie), der, noch bevor Alceſtes Tod eingetreten iſt, ſich wieder geſund fühlt und in einer längeren Arie des wiedererlangten Lebens Wonne preiſt. Parthenia verkündet ihm Alceſtes Entſchluß. Ein kurzes Terzett folgt, in welchem Alceſte den zuſammengehenden Stimmen Admets und Parthenias gegenübergeſtellt iſt. Admet ſucht ſie von ihrem Entſchluß abzubringen, aber Alceſte nimmt in einer rührenden Arie „Weine nicht" von ihm und ihren Kindern Abſchied und ſtirbt, während Parthenia mit einer effektvollen Koloraturarie einen dankbaren Aktſchluß herbeiführt. Im dritten

Akt erscheint Herkules (Baßpartie) und singt ein tändelndes Arienſolo an die Tugend, für die er weicher Ruhe entsagt, deren Namen er auf seiner Stirn trägt und für die er alles wagt. Parthenia macht wieder die Botin, sie teilt ihm mit, was geschehen ist, und schildert ihm in einer Arie „Er flucht dem Tageslicht" Admets Schmerz. Herkules beschließt, Alceste den Mächten des Orkus zu entreißen, und versichert Admet in einer stark verzierten Bravourarie, daß er sein Versprechen halten werde. Im vierten Akt steht die Handlung völlig still. Parthenia beginnt mit einer Koloraturarie allgemeinen Inhalts: „O der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen, dem in der Not ein Freund zum Trost erscheint" (con violino obligato). Für Admet folgt nach einem ausdrucksvollen obligaten Recitativ eine dankbare Verzweiflungsscene. Ein kurzes Duett zwischen Parthenia und Admet, in welchem Parthenia ihrem Bruder vergeblich Trost einzureden versucht, schließt den Akt ab. Der fünfte Akt bringt die vielgerühmte nächtliche Totenopferscene, wo zu den Stimmen Admets und der Parthenia ein vierstimmiger Chor tritt — die einzige Stelle in der ganzen Oper, wo der Chor zur Verwendung kommt. Mittlerweile hat Herkules seine Rettungsthat vollbracht, aber die Wiedervereinigung der Gatten wird noch aufgehalten, indem Herkules den Admet ganz unnötigerweise in Harnisch bringt. Herkules giebt vor, er habe für Alceste einen Ersatz gefunden: „Die liebenswürdigste der Töchter Gräciens begleitet meine Schritte". Das giebt Admet Gelegenheit, in einer großen Arie: „Ihr sollt' ich untreu werden" seine treue Liebe zu Alceste zu beweisen. Da erscheint die von Herkules dem Totenreich entführte Alceste wieder, ein rührendes Wiedersehen folgt, und in einem kurzen Schlußgesang vereinigen sich die vier Stimmen zu einer Lobpreisung der Götter.

Text und Musik dieser Oper erschienen in mehreren Auflagen. Die Komposition Schweitzers hat weite Verbreitung gefunden durch einen 1774 bei Schwickert in Leipzig erschienenen Auszug, der die Singstimmen einschließlich der Recitative enthält und hinsichtlich der Orchesterstimmen mehr bietet als ein gewöhnlicher Klavierauszug, aber weniger als die vollständige Partitur.

Von der opera seria unterscheidet sich die Alceste durch eine fast absichtliche Einfachheit. Keiner der fünf Akte giebt Gelegenheit zu irgend welcher dekorativen Prachtentfaltung, oder zu irgend welcher scenischen Massenwirkung. Vier Personen füllen diese fünf Akte mit ihren Recitativen und Arien aus. Die Handlung ist sehr ärmlich, auch die Schweitzersche Musik konnte mit allen ihren Sentimentalitäten diese Dürftigkeit nicht bedecken. Wieland war von Schweitzers

Kompoſition ganz begeiſtert, er ſtellte ſie über Glucks Alceſte, und viele enthuſiaſtiſche Lobredner ſchloſſen ſich dieſem Urteil an. Wer danach ein Werk von neuem, wirklich großartigem Gehalt erwartet, iſt enttäuſcht, wenn er einen Einblick in die Schweitzerſche Muſik gethan hat. Was darin wirkungsvoll gelungen iſt, folgt italieniſchen Vorbildern, und was als deutſche Zuthat erſcheint, berührt trocken und akademiſch. Das Ganze iſt trotz vieler Detailnuancen und Detailkontraſte zu ausſchließlich auf einen Ton geſtimmt, nämlich den der Klage, Trauer und Verzweiflung, um unſer Intereſſe wachhalten zu können. Von einem dramatiſchen Fortſchreiten des Werkes iſt kaum die Rede. Es ſchwelgt in edlen und großen Empfindungen, wie es das Zeitalter liebte. Mancherlei ſtimmungsvolle Einzelheiten ſind darin, wie z. B.: die düſtere Totenopferſcene oder das kurze Orcheſterzwiſchenſpiel im fünften Akt bei Alceſtes Worten „Elyſium umſchwebt mich noch", aber im großen Ganzen iſt die Zeit nicht anzuklagen, die längſt über Schweitzers Alceſte hinweggeſchritten iſt und ſie in ihrem Todesſchlummer nicht geſtört, ihr auch keinen Herkules geſchickt hat, der ſie wieder dem Orkus entführte.

Mozart hielt von der Schweitzerſchen Alceſte nicht ſonderlich viel. „Nun wird zu München die traurige Alceſte vom Schweitzer aufgeführt, ſchreibt er am 18. Dezember 1778, das Beſte nebſt einigen Anfängen, Mittelpaſſagen und Schlüſſen einiger Arien iſt der Anfang des Recitativs „O Jugendzeit" (im 4. Akt), und dies hat erſt der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig (der die Rolle des Admet ſpielt) punktiert und dadurch die wahre Expreſſion hineingebracht. Das ſchlechteſte aber (neben dem ſtärkſten Teil der Oper) iſt gewiß die Ouverture." Schubart äußerte ſich dagegen in ſeiner Selbſtbiographie ſehr günſtig über das Werk. Ein Mannheimer Beurteiler wirft der Oper in Schubarts Teutſcher Chronik[1] vor, die Arien der Alceſte folgten zu ſchnell aufeinander. Alceſte werde dadurch ſo ermüdet, daß ſie wirklich an der „Lungenſucht" ſterben müſſe. Außerdem ſei die Begleitung der Arien viel zu ſtark und zu voll, die beſten Stimmen der Sänger und Sängerinnen müßten rettungslos in dieſem Meer „erſäufen". Man war von der italieniſchen Oper her gewöhnt, daß die Arien mit diskreteſter Reſerve begleitet wurden, darum fiel es ſofort auf, als Schweitzer einen kleinen Anlauf zu ausdrucksvollerer Behandlung des Orcheſters in den Arien nahm. Denſelben Vorwurf hat man hundert Jahre ſpäter Richard Wagner gemacht.

Die erſte Aufführung der Alceſte hatte am 28. Mai 1773 im Theater des Weimarſchen Schloſſes durch die Seylerſche Truppe ſtattgefunden.

Der Erfolg war groß; Dichter und Komponiſt waren entzückt über die beifällige Aufnahme ihres gemeinſchaftlichen Werkes. Fremde von erſtem Rang und zuverläſſigem Urteil, welche in England, Frankreich und Italien die bedeutendſten Aufführungen geſehen — ſchreibt Wieland an Frau von La Roche — ſeien beinahe außer ſich vor Verwunderung geweſen, in Weimar ſo etwas zu hören. Auch die Aufführung am kurpfälziſchen Hofe, die etwas über 2 Jahre ſpäter erfolgte, fand ungeteilten Beifall. Die Beſetzung war zweifellos beſſer als die in Weimar. Barbara Straßer ſang die Alceſte, für die Danzi war die reich kolorierte Partie der Parthenia wie geſchaffen, Hartig ſang den Admet, und Fiſcher konnte in der Baßpartie des Herkules glänzen. Die erſten Aufführungen fanden nicht in Mannheim ſtatt, ſondern in Schwetzingen während der Sommercampagne am 13. und 20. Auguſt 1775. Doch wurde die Alceſte noch im November desſelben Jahres in das Mannheimer Opernhaus zugelaſſen und am 5. Nov. 1776 als Galaoper zum Namensfeſt des Kurfürſten wiederholt.*)

Die Beſetzung der Titelrolle iſt beachtenswert. Sie hätte eigentlich der Wendling gebührt; daß man ſie der Straßer übertrug, ſcheint dafür zu ſprechen, daß man der Aufführung zuerſt nur ſekundäre Bedeutung beilegte. Aber der Erfolg überſtieg alle Erwartungen. Dem deutſchen Merkur wurde aus Schwetzingen berichtet, der große Beifall, den die Alceſte gefunden, habe in vielen, wenn nicht den meiſten Zuhörern den Wunſch erregt, deutſche Singſpiele dieſer Art über die ausländiſchen die Oberhand gewinnen zu ſehen. In einem Bericht in Schubarts Teutſcher Chronik über die Schwetzinger Aufführung[1] wird den Sängern und dem Orcheſter hohes Lob geſpendet. „Es war der Triumph der deutſchen Muſen, wie ſich Herr Prof. Klein ausdrückt, der eine ſehr heiße vaterländiſche Beſchreibung in die Zeitungen eingerückt hat.“ Der Referent ſchließt: „Inzwiſchen ärgert's mich doch, daß man einen ſolchen Lärmen macht, wenn unſere deutſche Fürſten gnädigſt geruhen, ein Produkt von zwei ſo vortrefflichen Köpfen wie Wieland und Schweitzer ſind, anzuhören. Wär's nicht lächerlich, wenn ein Italiener es im Parenthyrſus verkündigte, wenn man in Neapel, Florenz, Rom, Venedig eine Oper von Metaſtaſio und Sacchini anhören will und ihr Beifall zuklatſcht?“

Im Januar 1777 folgte als zweite deutſche Oper in Mannheim der „Günther von Schwarzburg“, gedichtet von Anton Klein, komponiert von Ignaz Holzbauer. Die Wahl des Stoffes zu Günther

*) Auch im Mannheimer Nationaltheater wurde die Alceſte aufgeführt: 1781 fünfmal.

von Schwarzburg war eine weitere bemerkenswerte und von den Zeitgenoſſen hochgeprieſene That der Emancipation von der herrſchenden Mode des italieniſchen Geſchmacks. Klein wirft den deutſchen Textdichtern ſeiner Zeit in der Vorrede zu ſeiner Dichtung vor, daß ſie die Schätze der Geſchichte ihres eigenen Volkes überſehen, deren Boden ſo reich an Helden ſei. „Iſt uns die Aſche Roms und Athens allein koſtbar und verehrungswürdig?“ fragt er und fügt mit Recht die ironiſche Bemerkung hinzu: „Sind dies auch noch Römer und Griechen, die auf unſern Schaubühnen erſcheinen, oder hören wir nur ihren Namen nennen? Wir werfen unſere Augen auf fremde Tugendmuſter, die vielleicht niemals geweſen ſind (dieſer Hieb gilt den mythologiſchen Opernhelden) und ſehen nicht, was in unſerm Schoße iſt.“

Noch in anderer Hinſicht fällt dieſe Operndichtung auf. Denn ſie ſtellte auf die Opernbühne, auf der man außer den komiſchen Figuren der opera buffa bisher faſt nur antike und mythologiſche Helden geſehen hatte, neben die Geſtalten aus der nationalen Geſchichte zwei Angehörige des Wittelsbachiſchen Herrſcherhauſes, den Pfalzgrafen Rudolf und ſeine Tochter Anna. Daß dieſe beiden Perſonen bei der textlichen und muſikaliſchen Ausgeſtaltung des Werkes nicht nur im ſympathiſchſten Lichte erſcheinen, ſondern auch fortwährend im Vordergrund ſtehen mußten, verſtand ſich von ſelbſt.

Der Inhalt dieſer Oper war alſo neu, die Form dagegen blieb an dem altgewohnten Geſchmacke haften. Auch der Führung der Handlung klebt noch mancher Überreſt der italieniſchen opera seria an, manche der bekannten konventionellen Züge derſelben herrſchen vor in der Charakteriſtik der Perſonen; das gilt von Karl, von Günther und in erſter Linie von Asberta.

Im Mittelpunkt der Operndichtung Kleins ſteht die Kaiſerwahl Günthers von Schwarzburg und ſeine Gegnerſchaft zu Karl von Böhmen, ſeinem Nebenbuhler im Beſitz der Krone. Von ſeinem Helden Günther ſpricht Klein mit wahrer Begeiſterung. „Er hatte keine Welt, keine Länder erobert, aber er hatte den Mut eines Eroberers und das Herz eines Menſchenfreundes. Er war die Stütze ſinkender Länder (?), der Schrecken mächtiger Ruheſtörer und das Schwert der Rechteverteidiger. Das Vaterland war ſein erſter Gegenſtand. Aus Vaterlandsliebe nimmt er eine Krone an und legt ſie wieder aus Vaterlandsliebe ab.“ Mit dieſem ſcheinbar patriotiſchen Großmutsakt des ſterbenden Günther ſchließt die Oper und man gedenkt dabei unwillkürlich an Metaſtaſio, deſſen meiſte Operndichtungen ja auch in eitel Großmut und Verſöhnung ausklingen.

Der Günther der Oper verdankt seine Wahl besonders der Stimme des Pfalzgrafen Rudolf, und thatsächlich ist auch der Günther der Geschichte der Kronprätendent der bairisch-pfälzischen Partei gewesen. Keinerlei sichere Aufklärung hat die Geschichtsforschung bisher für die plötzliche Vermählung Annas, der einzigen Tochter Rudolfs, — es ist Pfalzgraf Rudolf II. — mit Günthers Gegner Karl von Böhmen gefunden, die wenige Wochen nach der im Januar 1349 vollzogenen Wahl Günthers stattfand und wohl eine Folge schneller Sinnesänderung des Pfalzgrafen war, der seinen Vorteil mehr bei dem mächtigen Luxemburgergeschlecht zu finden hoffte. Ein derartiges Motiv durfte Klein natürlich nicht durchblicken lassen, bei ihm hält Rudolf treu zu Günther und tritt der rührenden Liebe seiner Tochter zu Karl als liebevoller Vater nicht hindernd in den Weg.

Die eingehende Besprechung dieser Oper, die wir uns im Hinblick auf ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper nicht versagen wollen, wird zu diesen vorläufigen Bemerkungen noch manches Detail hinzufügen.

„Der Text macht uns zwar nicht viel Ehre", meinte der Minister von Hompesch,[1] „es sind viele Sprachschnitzer darin, doch die Komposition der Musik von Holzbauer ist ganz vortrefflich geraten. Es herrscht nicht der italienische, auch nicht der französische Geschmack darin; er hat wahre deutsche, originelle Gedanken angebracht, die ihm bei Kennern Ehre machen werden". Die Mängel des Textbuchs liegen nicht allein auf dem sprachlichen Gebiet; das Ganze ist gewiß recht gut gemeint gewesen und von wirklicher nationaler Begeisterung diktiert worden, aber es ist überaus breitspurig in der Anlage und trotz aller Bemühung Kleins, dramatisch wirksam zu schreiben, frostig und zerfahren. Nichts destoweniger spendeten die meisten zeitgenössischen Beurteiler dieser Dichtung hohes Lob, am rückhaltlosesten der Dichter selbst, der es nicht begreifen konnte, daß ein solches Werk nach kurzer Lebensdauer für immer in den Strom der Vergessenheit versinken mußte. Aber auch an tadelnden Stimmen fehlte es nicht, die den zahlreichen Mängeln dieses Textbuchs zu Leibe rückten und ihm mit Recht die Hauptschuld daran zuwiesen, daß Holzbauers Musik so bald wieder von den Opernbühnen verschwand.[2] Der Günther von Schwarzburg war trotz mancher Schönheiten und mancher Verdienste kein echtes, einheitliches Kunstwerk, das den Wandel des Geschmacks, den Wechsel der Zeiten zu überdauern vermochte. Auf die zeitgenössische Produktion hat er nicht mit dem erwarteten Nachdruck einzuwirken vermocht, der Einfluß seiner nationalisierenden Tendenzen war nur vorübergehend

und kaum bemerkbar. Er machte Front gegen die herrſchende Mode, aber er ſelbſt war dieſer Mode noch unterthan. Ebenſo wie Kleins Dichtung, ſo konnte ſich auch Holzbauers Muſik nicht von den mächtigen Reminiscenzen an die opera seria frei machen. Es fehlte dem Werk hauptſächlich wegen ſeiner textlichen Grundlage die Lebenskraft, die es über ſeine Zeit und deren Geſchmack hinaus hätte erhalten können. Dieſe Perſonen ſind voll von dem Geiſte des 18. Jahrhunderts; wenn ſie reden oder handeln, kommt der Zopf zum Vorſchein. Dies Libretto iſt im vollen Sinne überlebt und wird niemals wieder eine Wiederbelebung möglich machen, was wegen mancher Partien der Holzbauerſchen Muſik bedauert werden muß. Holzbauers Muſik iſt lange nicht ſo veraltet, wie Kleins Text; zwar blickt auch bei ihr hin und wieder der Zopf hervor, ſei es in den Koloraturen ſeiner Arien oder in den langſtieligen und langweiligen Secco-Recitativen, aber ſie enthält in ihrer warm empfundenen und erfindungsreichen Tonſprache, die über den Verdacht kapellmeiſterlicher Trockenheit erhaben iſt, ſo viel Schönes und Allgemeingültiges, daß ſie in vielen Teilen bezüglich ihrer Wirkungsfähigkeit nicht an die Zeit ihrer Entſtehung gebunden iſt.[1] Sie trägt die Signatur einfacher Behaglichkeit und ergeht ſich mit Vorliebe in weichen, breit getragenen Melodien, ohne jedoch an geeigneter Stelle auf kräftige dramatiſche Accente zu verzichten. Sie leidet unter der Langatmigkeit des Textes, und obwohl Holzbauer kräftige Striche in Kleins Dichtung angebracht hat, iſt ſeine Muſik als Ganzes betrachtet nicht von dem Vorwurf langatmiger Breite freizuſprechen. Deutſchheit mit welſcher Anmut koloriert — rühmt Schubart der Holzbauerſchen Muſik nach. Sie kann ſich trotz ihres Strebens nach nationalem Ausdruck der Abhängigkeit vom italieniſchen Stil nicht entledigen. Zeitgenöſſiſche Beurteiler rühmten ihr nach, daß ſie mit kraftvoller dramatiſcher Leidenſchaft weiche lyriſche Empfindung vereinige und daß ſie unter Verzicht auf „harte“ und „bittere“ Diſſonanzen edle, einfache Melodien bevorzuge.[2] Mozart, der die Oper während ſeines Mannheimer Aufenthalts hörte, ſchreibt in ſeinem Brief vom 16. November 1777, die Muſik zum Günther ſei ſehr ſchön, am meiſten wundere ihn, daß ein ſo alter Mann wie Holzbauer noch ſo viel Geiſt habe, und es ſei nicht zu glauben, was in ſeiner Muſik für Feuer ſei.

Die handelnden Perſonen der Oper ſind folgende: Günther, Fürſt zu Schwarzburg (Herr Raaff), Rudolf, Pfalzgraf und Kurfürſt (Herr Fiſcher), Anna, deſſen Tochter (Mlle. Danzi), Asberta, verwittibte Königin von Böhmen, die Mutter Karls (Mlle. Straßer), Karl, König in Böhmen (Herr Hartig). Dazu kommen Chöre der Ritter, Soldaten

und des Volks. Die Chöre nehmen nur einen sehr bescheidenen Platz in der Komposition ein; die solistischen Nummern stehen fast fortwährend im Vordergrunde. Die Aneinanderreihung wirksamer und dankbarer Arien ist auch hier die Regel. Ein großangelegtes Finale würden wir vergebens suchen; die wenigen Ensemblenummern: ein Duett, ein Terzett, ein paar Chorscenen und die auffallend kurz gehaltene Schlußscene treten hinter der Überzahl der Arien und Recitative völlig zurück. Was die Solopartien betrifft, so ist der Günther und der Karl für Tenor geschrieben, der Rudolf für Baß, die Pfalzgräfin für hohen Sopran und die Asberta ebenfalls für Sopran; es ist eine anstrengende dramatische Partie, die neben beträchtlicher Höhe noch eine ausgiebige tiefe Lage erfordert.

Holzbauer ließ die Partitur seiner Oper auf eigene Kosten in der „kurf. privilegierten Notenfabrique von Johann Michael Götz in Mannheim" stechen und das umfangreiche Opus (317 Seiten) zum Preis von 11 rheinischen Gulden in den Handel bringen. Er widmete es seinem Fürsten Karl Theodor, „dem Durchlauchtigsten Gönner der Tonkunst, unter dessen erhabenem Schutze die pfälzische Bühne zum erstenmal einen deutschen Helden besang".

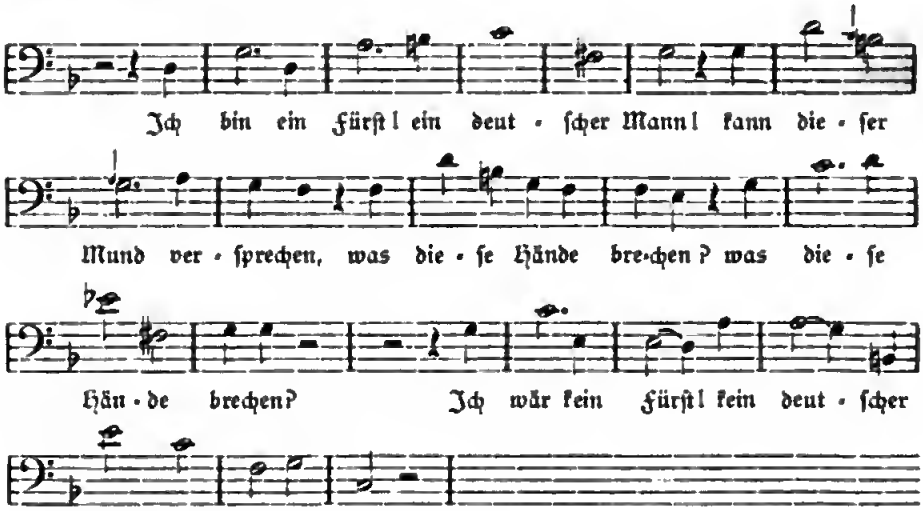
Die Ouvertüre, die sowohl den kriegerischen Charakter des Stückes, als seinen lyrischen Stimmungsgehalt vorbereitet, aber im allgemeinen nicht über eine gewisse konventionelle Stufe hinausragt, leitet direkt zur ersten Scene über. Die Bühne stellt einen Saal des pfalzgräflichen Palastes in Frankfurt dar, wo sich Rudolf mit seiner Tochter und mit Asberta, der Mutter Karls, aufhält, um der Kaiserkrönung beizuwohnen. Die Pfalzgräfin ist allein, sie glaubt sich von ihrem geliebten Karl gerissen, dem ihr Vater nicht seine Stimme giebt, dem er die Kaiserkrone entwindet. Sie beklagt ihr trauriges Loos in einem ausdrucksvollen Recitativo obligato, das dann übergeht in ein zu seiner Zeit berühmtes Arioso „Ihr Rosenstunden . . . ihr seid verschwunden". Bereits diese erste Gesangsnummer zeichnet sich durch schöne Erfindung aus und erzielt mit einfachen Mitteln eine vornehme Wirkung. Mlle. Danzi entzückte durch den Vortrag dieses Arioso alle ihre Hörer, besonders aber den Textdichter, der ihr darauf hin sogleich in poetischer Form dankte.[1] „Gleich das erste Recitativ der Anna — heißt es in einem Mannheimer Brief vom Januar 1777[2] — ist so herzeingreifend — und was kann süßer, rührender und phantasiereicher sein als die erste Arie: Ihr Rosenstunden. . . . . Nehmen Sie mirs nicht übel, daß ich Ihnen die Arie ganz herschreibe. . . . . Als ich sie von einer Danzi singen hörte, so glaubte ich in die Arme eines Jünglings

zu eilen, der ſchöner iſt als der Frühling, und darin — alle Seligkeiten dieſer Erde zu genießen. . . .“*)

Asberta tritt zur Pfalzgräfin und verkündet ihr, daß Hoffnung für ihre Vereinigung mit Karl vorhanden ſei, da ihr Vater darein einwilligen werde. Rudolf naht; ſein Entſchluß ſteht feſt, wie er Asberta mitteilt:

Es iſt beſchloſſen: dem, ſo meine Tochter
Ihr Herz geſchenkt, dem geb ich ihre Hand,
Dein Sohn iſt ihr Gemahl.

Asberta will ihn auch bezüglich der Wahl für Karl umſtimmen, aber er bleibt feſt, Günther hat ſein Wort. Hier ſchließt ſich Rudolfs erſte wirkungsvolle Baßarie an, in der ſich mit offenkundiger Tendenz Rudolfs patriotiſche Geſinnung kundgiebt: „Mein Wort gleicht nicht dem Laube der Äſte u. ſ. w. Ich bin ein Fürſt, ein deutſcher Mann.“ Wir laſſen einen Teil der ebenſo ausdrucks- als wirkungsvoll behandelten Singſtimme hier folgen:



Asberta bleibt allein zurück, empört über Rudolfs Unbeugſamkeit. Ihre Herrſchſucht kennt keine Grenzen; ſie begehrt für ihren Sohn Karl die Krone, um durch ihn herrſchen zu können.

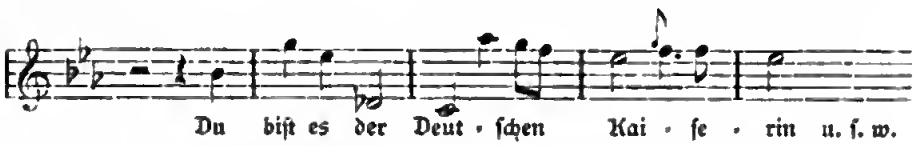
Ihr kleinen Seelen!
Für die ich Scepter ſammle,
Ihr ſeid nur Stufen mir
Zum Gipfel, wo ich ſtehn
Und herrſchen werde u. ſ. w.

*) Mozart hörte in dieſer Rolle im Herbſt 1777 ſtatt der beurlaubten Danzi Mad. Elſabeth Wendling, der die Arien der Anna zu hoch lagen.

In einem kraftvoll durchgeführten, dramatiſchen Recitativo obligato, dem es nur an der letzten Steigerung mangelt, ſpricht ſie dieſe „weltumfaſſenden Gedanken“ aus. Sie beſchließt, Günther durch perſönliches Zureden zum Verzicht zu bewegen, und eröffnet der zurückkehrenden Pfalzgräfin die Ausſicht baldigen Siegs.

Dein Haupt wird heut die Kaiſerkrone ſchmücken,
Asberta will's! und ſie — ſie weichet nicht . . . .
Ich winke: du biſt es — der Deutſchen Kaiſerin!“

Der ziemlich matte erſte Teil dieſer Arie kann dem Charakter Asbertas wenig angemeſſen erſcheinen, beſſer iſt der darauf folgende Allegroſatz gelungen: „Es ſtürmen Flammen u. ſ. w.“, in welchem ſich kräftigeres dramatiſches Leben in der Führung der Singſtimme und auch in der Begleitung kundgiebt. Gegen Ende der Arie kommt auf dem Wort „Deutſchen“ eine Koloratur, die durch 11 Takte hindurch läuft und bis zum hohen c aufſteigt, nachdem eben vorher bei der Stelle



auch das eingeſtrichene des und c erforderlich geweſen war.

Die Pfalzgräfin ſpricht in einem längeren Recitativ-Monolog ihre Freude über die glückliche Wendung ihres Geſchickes aus, die ſich noch ſteigert, als ſie einem Briefe das baldige Nahen des Geliebten entnimmt. Hier war dem Komponiſten Veranlaſſung gegeben, der Darſtellerin dieſer Rolle eine dankbare Arie zu verſchaffen; Holzbauer that es in der großen B-dur-Arie: „Der glänzende Himmel war finſtere Wüſte u. ſ. w.“, in der eine obligate Solo-Oboe mit der Sängerin in brillanten Koloraturen förmlich wetteifert. Hierin war ſomit zugleich einem der vortrefflichen Oboiſten des Mannheimer Orcheſters, Friedrich Ramm oder Ludwig Lebrün, dem ſpäteren Gatten der Danzi, Gelegenheit zu ſoliſtiſchem Hervortreten gegeben. Die Sopranoloraturen gehen mehrmals bis zum dreigeſtrichenen f und ſind offenbar für die Stimme der Danzi von vornherein berechnet. Rudolf kommt; er erwartet Günther, den er auch bald darauf durch die Halle ſchreiten ſieht:

Siehſt du den Adlerblick,
Voll Seelenadel jeden Zug des Angeſichts?
Dies iſt der Mann, dem ich mein Wort gab;
Und mich gereut es nicht!

Günther dankt Rudolf für ſeinen Beiſtand und hält dann in einem groß angelegten Recitativo obligato eine Art Programmrede. Er

will dem zerriſſenen Vaterlande Retter und Friedebringer ſein. Hier miſcht ſich Asberta ein; ſie ſtellt Günther vor, daß er dem Frieden zuliebe ein Opfer bringen müſſe, nämlich die Krone. Günther iſt über dieſe naive Zumutung mit Recht „etwas verdrießlich": „Du ſcherzeſt, Fürſtin!" Asberta beharrt auf ihrer Forderung und verlangt die Krone für Karl, dem Rom ſie beſtimmt habe.*) Günther in ſeinem Edelmut geht ſoweit, daß er erklärt:

Denkt Karl nicht auf den Raub
Der deutſchen Freiheit, und iſt Edelmut
Für unſer Wohl in ſeiner Bruſt,
Hört er der Fürſten und der Ritter Stimme,
So ſei ſein Name: Haupt der Deutſchen
Und König und Vater!

Vorher hat auch ihm der Komponiſt eine ſehr wirkſame Arie zugewieſen, worin Günthers Friedensgedanken verherrlicht werden ſollen: „Schönſter Sohn des Himmels! Holder Frieden u. ſ. w." (C-dur Alla breve). Bemerkenswerter als der Hauptſatz iſt der Mittelſatz, der dem Text entſprechend:

„Mein Schwert empöret ſich an meiner Seite!
Ihm ruft der Sieg! Der Schlachten Donnerwetter knallt!
Ich ſehe, deutſche Helden, euch im Streite,
Wie Siegsgeſchrei vom hohen Felſen widerhallt!"

bewegter und kräftiger gehalten iſt.

Für Asberta gilt es Herrſchaft oder Tod. Bei den ſchwarzen Mächten der Hölle ſchwört ſie, daß heute noch ihr Sohn, „ihres Willens glänzend Werkzeug", den Kaiſerthron beſteigen ſolle. „Was iſt denn Tugend? Was iſt Laſter?" fragt ſie ſich. „Herrſchen mit der Gottheit durch Donner, Welterſchütterungen: iſt Tugend! Im Staub zum Wurm ſich krümmen, iſt Naturzernichtung, iſt Laſter!" Dieſe Gedanken ſpricht ſie in einem durchaus dramatiſch gehaltenen obligaten Monolog-Recitativ aus. Plötzlich hört ſie Lärm und Feldgeſchrei, ſie eilt hinaus. Die Bühne verwandelt ſich in das Lager Günthers vor den Mauern Frankfurts. Karl ſtürmt mit ſeinen Truppen herbei, ſie zum Sturm ermutigend: „Beſteigt die Mauer, ſprengt die Thore." Die Thore öffnen ſich, Günther mit ſeinen Truppen macht einen ſieg-

*) Hierauf erwidert Günther folgende Worte, die in einer katholiſchen Reſidenz ſicherlich auffallen mußten:

„Freundin, ſpotte nicht der deutſchen Fürſten;
Sie hören nicht die Stimme,
Die hinter Alpen donnert
Und ihre Länder ſtolz verſchenkt!
Wir, wir ſinds Reich!"

reichen Ausfall und zerſtreut Karls Heer. Auf eine muſikaliſche Schilderung dieſer Schlacht hat Holzbauer verzichtet. Nur wenige Takte eines kurzen kriegeriſchen Satzes, der Karls Worte begleitet, ſind der Kampfſcene auf der Bühne vorbehalten, die ſich alſo mit großer Schnelligkeit zu entwickeln hatte. Es folgt eine kräftig durchgeführte Schlußſcene: Günther und Chor (Tenor und Baß), voll Siegesſtolz und patriotiſcher Begeiſterung. Hiermit endet der erſte Akt.

Im zweiten Akt ſtellt die Bühne den Garten an Rudolfs Palaſt vor, wohin ſich Karl geflüchtet hat. Im Hintergrund iſt der Main und ein Teil von Sachſenhauſen. Im Garten iſt nach der Vorſchrift des Textbuches eine Grotte, worin Bildniſſe ſind, welche die Geſchichte der deutſchen Fürſtin Thusnelda vorſtellen, die ſich in einen Strom ſtürzt, um dem Varus zu entgehen, der ſie ihrem Geliebten rauben will. Anna, die Pfalzgräfin, klagt in einem weich empfundenen Recitativo obligato um den verlorenen Geliebten, und auch Karl wird gleich darauf mit einem ebenſolchen ausdrucksvollen Recitativ eingeführt. Er bewundert und liebt Günther, den großen Mann, mit dem er einen perſönlichen Kampf wagen möchte. Er tritt ein in die Grotte und findet hier ſein Bildnis, unter welches die Pfalzgräfin die Worte ſchrieb: „Für dich allein hab' ich gelebt!" Nun iſt er ihrer Liebe ſicher und überglücklich über dieſe Entdeckung. Eine empfindſame Arie „Welch edle Triebe! Sie lebte nur"! ſchließt ſich ungezwungen an. Er findet die Geliebte,*) die aus der Grotte heraustritt, und ſchließt ſie voll überfließender Seligkeit in ſeine Arme. Da tritt Asberta auf, trennt die Beiden und erinnert Karl, dem ſie zuruft: „Die Braut haſt du verloren"! an ſeine gefährliche Lage und an ſeine Pflicht, Günther mit den Waffen in der Hand Trotz zu bieten.

Asberta vereinigt ſich jedoch, bevor ſie Karl von Anna endgültig wegführt, mit dieſen beiden zu einem Terzett, dem einzigen der Oper. Asberta beginnt: „Beſtürm das Lager! Zerreib die Feinde! u. ſ. w." Dieſen mutentflammenden Worten ſchließt ſich Karl voll Siegeszuverſicht und Anna voll banger Sorge um das Schickſal des Geliebten an. Eigentümlich iſt der techniſche Mißgriff, daß Dichter und Komponiſt nach dieſem Terzett Karl und Asberta nicht ſofort abgehen laſſen, da ihnen doch dieſes wirkungsvolle Terzett einen glänzenden Abgang verbürgen mußte, ſondern daß ihr Abgang erſt noch durch ein Seccorecitativ

*) Er hätte ſie ſchon viel früher treffen können, wenn ſie nicht ganz unmotiviert abgegangen wäre. Darin iſt überhaupt der Günther v. Schw. der italieniſchen opera seria nah verwandt, daß die Perſonen kommen und gehen, wie es ihnen gerade einfällt, meiſt ohne irgendwelche zwingende Motive.

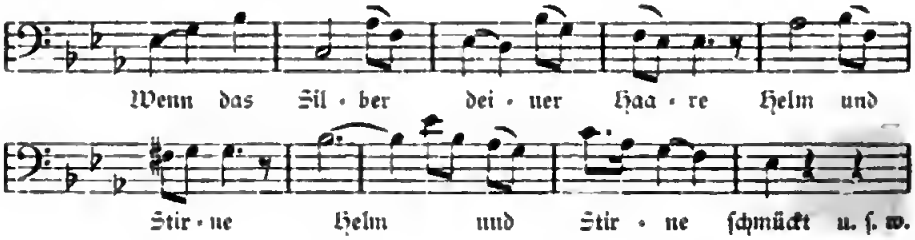
vermittelt wird. Ein ausgedehntes Recitativo obligato leitet zu der nächſten Arie der Pfalzgräfin über: „Wer rettet mich? die Klüfte ſauſen! Die Wogen brauſen! Die Berge ſchwanken! Die Himmel wanken! Die Donner krachen! Des Abgrunds Rachen verſchlinget mich!“ Es iſt zweifellos die bedeutendſte und dankbarſte Nummer ihrer Partie. Einem erregten Hauptteil in F-moll (4/4 Allegro), folgt ein ruhiger Mittelſatz in As-dur (3/4 Larghetto), worin ſie in ſchmerzvolle Klagen über ihre Verlaſſenheit ausbricht. Dann kommt das Allegro da capo.

In der folgenden Scene zeigt die Bühne einen Platz in Frankfurt. Günther im Krönungsſchmuck empfängt die Huldigung der Fürſten, der Edeln und des Volkes. Ein friſcher Triumph- oder Krönungsmarſch leitet dieſe Scene ein, dann folgt ein Chor der Ritter und des Volkes (Sopran, Alt, Tenor und Baß): „Der Kaiſer lebe!“

Rudolf redet nun den Kaiſer, die Fürſten und das Volk in nachſtehender Arie an:

„Wenn das Silber deiner Haare
Helm und Stirne ſchmückt,
Denk des Frühlings deiner Jahre
Deutſchland ward durch ihn beglückt!
Ihr mächtigen Teutonen!
Seht euren Herrſcher! Euer Nam iſt groß!
Ihr Herrſcher auf den Thronen!
Seht euren Führer! Euer Nam iſt groß!“

Dieſe Baßarie iſt in gewiſſem Sinn das Gegenſtück zu der erſten Arie Rudolfs im erſten Akt: „Mein Wort gleicht nicht u. ſ. w.“ Das Hauptthema des erſten Teils (Andante grazioso in Es-dur) klingt faſt wie eine Vorahnung der Zauberflöte; wir ſetzen den Anfang hierher:



Der zweite Teil (Allegro 4/4) ſchließt kräftigere Accente an und bringt die unvermeidliche Brillant-Koloratur, die über 13 Takte läuft und bis zum tiefen Fis hinabſteigt. Günther entwickelt darauf ſeine hohen Ideen von Völkerbeglückung und Fürſtenpflicht. Klein läßt ihn dabei das an Friedrichs d. Gr. bedeutſame Erkenntnis von der Aufgabe

des Regenten, der ſeines Staates erſter Diener ſei, gemahnende Wort ausſprechen: „Nicht für Fürſten ſind die Völker! Fürſten ſind für ſie!“

Von Völkerheil und Menſchenliebe hat dann Günther noch eine Aria concertata mit obligater Flöte und Oboe zu ſingen, die jedenfalls der Glanz- und Mittelpunkt der geſanglichen Leiſtung Raaffs war und mit ihren ziemlich verzopften Verzierungen (eine ſechzehntaktige Koloratur kommt u. a. vor) hohe Anforderungen an die Geſangstechnik ſtellt. Auch Asberta erſcheint bei der Krönungsfeier und bekommt hier ebenfalls Gelegenheit zu einer Arie (Allegro spirituoso $\frac{4}{4}$ E-dur), in der ſie Günther droht: ſeine Krone wanke, der Siegeslorbeer welke an ſeiner Stirn, Karl lebe noch, um ſich an ihm zu rächen. Es iſt eine Koloraturarie, der man keine beſonderen Vorzüge nachrühmen kann. Allerdings ſtand dem Komponiſten der Text im Weg, ſonſt hätte ſich hier vielleicht eine bedeutendere Steigerung in der Ausgeſtaltung der Asbertapartie erzielen laſſen. Mit einer Wiederholung des zu Anfang dieſer Scene geſungenen Chores und des Krönungsmarſches ſchließt der zweite Akt.

Wenn der dritte, zunächſt in einem Vorſaal bei Rudolf ſpielende Akt beginnt, hat ſich Asberta bereits zu einer vollkommenen italieniſchen Opernheldin der ſchlimmſten und gefährlichſten Sorte ausgewachſen. Gefährlich, denn ſie iſt, wie es bei Metaſtaſio zu geſchehen pflegt, aus Herrſchſucht und Wut zur Verbrecherin geworden; ſie hat Günther Gift beigebracht. Rudolf, der vom „hinreißendſten Schmerz“ ergriffen an einem Tiſche ſitzt, hat außer dem nahen Tod ſeines Freundes Günther noch ein zweites ſchweres Leid zu ertragen: ſeine Tochter hat — ſo wird ihm berichtet — in den Wellen ihren Tod gefunden, nur ihre Kleider hat man der Flut entriſſen und dem Vater überbracht. Seinem tiefen Leid giebt Rudolf in einer Arie „Ich bin ein unbeglückter Fürſt“ (C-moll $\frac{4}{4}$) Ausdruck, die nicht ganz auf der Höhe ſeiner beiden früheren Arien ſteht und bei ihrem etwas zopfigen Charakter unſerem Empfinden wenig entſpricht. Asberta äußert in einem Recitativ ihre rachevergnügte Schadenfreude über den „um Mitleid winſelnden“ Rudolf. Sie ruft ihm zu: „Noch ſieheſt du die Hälfte deines Jammers nicht, lern' meine Rache fürchten: dies iſt nur ein Funke!“ Der Schauplatz verändert ſich, man ſieht eine Gegend bei Frankfurt, Karl kommt mit ſeinem Heere über den Main, ſeine Krieger fahren teils in Nachen über, teils ſchwimmen ſie über den Fluß. Es iſt der aus dem »Alessandro nell'Indie« und vielen anderen italieniſchen Opern bekannte Flußübergang mit nachfolgender Schlacht, den Klein auf deutſchen Boden übertragen hat. Günthers Lager ſteht

in Flammen. Karls Heer dringt in die Stadt ein, bringt Häuser und Türme zu Fall, setzt Paläste in Brand und stimmt dabei einen wilden Schlachtgesang an: „Sturm, Sturm, Sturm! Ihr Segel, verdoppelt den Flug u. s. w." (dreistimmiger Chor: 2 Tenöre und Baß.)

Am Ufer des Mains trifft Karl mit einem ihm unbekannten jungen Krieger zusammen, der mit Schild und Spieß bewaffnet ist und den Helm tief ins Gesicht gedrückt hat, um unerkannt zu bleiben. Es ist — Anna, die Pfalzgräfin, die ihrem Geliebten in dieser Verkleidung in den Kampf nachgefolgt ist. Ein zwingender Grund zu dieser sonderbaren und dem sonstigen Wesen Annas, das mehr aufs Weiche und Gefühlvolle als aufs Heldenmütige gerichtet ist, nicht entsprechenden Verkleidung liegt nicht vor. Aber — wir erinnern uns — auch die italienischen Primadonnen lieben es, gerüstet in den Lagern ihrer Geliebten zu erscheinen und für sie zu kämpfen, hinter ihnen durfte die Pfalzgräfin jedenfalls an Mut und Tapferkeit nicht zurückgestellt werden. Sie teilt Karl mit, daß Asberta ihn hintergangen habe, daß Rudolf ihm seine Tochter unverbrüchlich zugesagt habe. Sie bittet Karl, daß sie ihm als Diener folgen dürfe, wohin ihn sein Weg führe. Eine Rondo-Arie der Pfalzgräfin (F-dur $\frac{2}{4}$) die sich hier anschließt „O geliebter Gegenstand", vermag uns ebenso wenig wie sein Text oder wie überhaupt diese ganze unnötige Verzögerung der zum Schlusse eilenden Handlung zu interessieren. Interessant dagegen ist die Verwendung der Klarinette in diesem Rondo, in dem sie stellenweise auch solistisch hervortritt, während ihr von Oboen und Flöten unabhängiger Gebrauch sonst in der ganzen Partitur nicht nachzuweisen ist. Die Orchesterzusammensetzung ist sonst die ganze Oper hindurch bei den Arien ungefähr folgende: Flöten, Oboen, Violinen, Viola, Hörner, Fagott und Baß. Bei den Chören, Märschen u. dgl. treten noch Trompeten und Pauken hinzu. Bei den obligaten Recitativs ist häufig auf die Mitwirkung des einen oder des anderen Instrumentes verzichtet. Violinen und Oboen, daneben hie und da auch die Flöten nehmen die führende Stelle ein, sie gehen sehr häufig mit der Singstimme zusammen.

Noch unerkannt von Karl singt die Pfalzgräfin mit ihm ein Duett, das ziemlich äußerlicher Art ist, außerdem übermäßig in die Länge gezogen und mit Koloraturen überladen ist. Vorher hat Karl in seinem obligaten Recitativ noch eine ansprechende arioso Stelle: „Ich fühle, was kein Sterblicher noch fühlte", die ausdrückliche Hervorhebung verdient, weil sie in interessanter Weise den Übergang des frei behandelten Recitativs zur Melodie zeigt.

Die letzte Scene ſpielt an Günthers Sterbelager in Günthers Palaſt. Der Komponiſt mußte hier ſtarke Streichungen im Libretto vornehmen, um mit Recitativen, die ſchon einen genügend großen Raum einnehmen, nicht übermäßig läſtig zu fallen und Günthers Sterben, das ſich ohnedies lang genug hinzieht, nicht noch mehr auszudehnen. Ein Duett zwiſchen Rudolf und Günther (Textbuch S. 61) iſt aus dieſem Grunde unkomponiert geblieben. Karl kommt mit der unerkannten Pfalzgräfin an Günthers Lager, wo er Rudolf findet. „Kann Rudolf ſeine Worte zurücke nehmen?" fragt Karl. „Nein, aber haſſen kann er dich!" erwidert Rudolf, iſt aber aufs tiefſte gerührt, als Karl ihn nach ſeiner Tochter fragt und ſich „mit Entzückung" ſeinen Sohn nennt. Rudolf will gehen, aber Günther hält ihn zurück: „In weſſen Armen ſoll ich ſterben, Rudolf?" Karl fährt fort, Rudolf zu beſtürmen, ohne irgendwelche Notiz von Günther zu nehmen: „Du glaubſt, ich ſuch' das Kaiſertum? Nichts ſuch' ich, Rudolf, nichts als meiner Liebe Ziel. Der Irrtum ließ mich aus Asbertens Munde deine Stimme hören: Nur um den Preis des Scepters über Germanien ward deine Tochter mir zugeſagt." Nicht aus Ehrgeiz oder Herrſchſucht ſei er mit ſeinem Heere nach Frankfurt gezogen, nur der Liebe Macht habe ihn dahin geführt. Eine ſentimentale Arie „O wo iſt ihr göttlich Auge", die ſich hier anſchließt, bringt Rudolf völlig aus der Faſſung, er teilt ihm mit, daß Anna tot ſei. Karl fällt in Ohnmacht, da reißt Anna ſich den Helm vom Haupte und giebt ſich dem Vater und dem wieder zu ſich kommenden Geliebten zu erkennen. Der allgemeinen Rührung kann ſich auch Günther nicht entziehen. Er umarmt Karl, ergreift dann ſeine Hand und die Hand der Pfalzgräfin, „der Retterin Germaniens, der Heldin und Friedensſtifterin", und legt die Hände der Liebenden zuſammen. „O Günther, ſei mein Freund! ruft Karl, „du biſt mein Kaiſer!" Am Schluß dieſer völlig in den empfindſamen Geiſt des vorigen Jahrhunderts getauchten Scene erfährt Karl, daß Günther an Gift ſtirbt, das ihm ein Meuchelmörder Asbertas beigebracht hat. Nun erſcheint Asberta ſelbſt mit dem Dolch in der Hand, ganz die italieniſche Opernheldin, und macht in ihrer Wut Mordverſuche auf Günther und ihren Sohn. Nach einem haß- und racheſprühenden Fluch-Recitativ:

„Ich eil zur Hölle, waffne mich
Mit ihrer Wut, komm, ſchweb
Mit Furiengeſchwadern über euch!
Mein Hauch iſt Zwietracht!
Mein Ruf Verwüſtung,
Geſchlechtermord, Zuſammenſturz

Der Reiche! — Ha!
Ich ſeh die ſchwarze Bahn
Im Abgrund! —
Ich ſteig hinab!"

erſticht ſie ſich.

Auch Günthers Tod naht jetzt heran, aber er beſitzt noch die Kraft, eine ziemlich lange Arie zu ſingen „O ſüßes Ende meiner Plage" u. ſ. w., wobei ſich ihm eine obligate Violette (Discant-Viola) tröſtend zugeſellt. Seine letzten Worte ſind gute Lehren:

„Ich ſterbe! — Karl!
Herrſch' — über freie Völker!
O Deutſchland — Deutſchland! —
Wie klein — biſt du — zerteilt durch Zwietracht,
Wie groß — durch — Brüdereinheit!
Karl! — Rudolf! — meine Brüder!
Entnervender — als Zwietracht —
Iſt Hang zu fremder Sitte —
Stolz — deutſch zu ſein — iſt — eure Größe."

Der Komponiſt hat leider auf dieſe letzten Worte Günthers nicht den Wert gelegt, wie der Textdichter, denn er hat ſie recht kalt und in durchaus konventionellem Recitativ behandelt. Ein ganz kurzer, nur ſechstaktiger Chorſatz: „Der Held des Vaterlandes ſtirbt!" (Pfalzgräfin, Karl und 1. Tenor, 2. Tenor, Rudolf und Baß) beſchließt die Oper.

Der Erfolg des „Günther" bei ſeiner erſten Aufführung in der Mannheimer Hofoper am 5. Januar 1777 war außerordentlich, er blieb dem Werke bei den Wiederholungen, die den Karneval über ſtattfanden, treu und war ſo nachhaltig, daß dieſe Oper auch als Feſtoper der Novembertage 1777 auf dem Repertoire blieb. Einige Jahre ſpäter, 1784 wurde ſie auch in München aufgeführt. Das Mannheimer Nationaltheater wagte ſich trotz ſeiner beſchränkten Opernverhältniſſe ebenfalls an den „Günther" heran und brachte ihn am 6. Januar 1785 zur erſten Aufführung, ſodann noch viermal bei vollen Häuſern zur Wiederholung. Sänger und Sängerinnen thaten ihr Beſtes, aber die Anforderungen der Holzbauerſchen Muſik überſtiegen die Kräfte der meiſten unter ihnen. Schiller wohnte dieſer Aufführung von 1785 bei, er ſchreibt darüber in ſeiner Thalia:[1] „Der Zulauf war ungewöhnlich. Die Wirkung? — Wenn über Pomp und muſikaliſcher Schönheit ſchülerhafte Vorſtellung ſich vergeſſen läßt, außerordentlich. Herr Leonhard (Karl) zeichnete ſich zu ſeinem Vorteile aus. Demoiſelle Scheefer (ſpätere Mad. Beck, Anna) iſt eine anerkannte vortreffliche Sängerin". Die weitere Beſetzung war: Günther: Epp, Rudolf: Gern, Asberta: Mlle. Boudet d. ä.

Auch auswärts hatte Holzbauers Oper Glück. Beſondere Erfolge feierte ſie 1783 und 1784 in Frankfurt,[1] hier half das beſondere Intereſſe an der Handlung, die ja in Frankfurt ſpielt, weſentlich mit. Bei der erſten Aufführung in der Mannheimer Hofoper war Karl Theodor von den Frankfurter Kaufleuten angegangen worden, ihnen gegen Zahlung von 2000 Gulden den zweiten und dritten Rang zur Verfügung zu ſtellen. Karl Theodor ließ ihnen antworten, ſie ſeien alle willkommen, einer Zahlung bedürfe es nicht, da der Beſuch ſeiner Hofoper unentgeltlich ſei.[2]

Der Erfolg der Alceſte und des Günther von Schwarzburg ermutigte zum Fortſchreiten auf der neuen Bahn. Ein neues Werk von Wieland und Schweitzer ſtand in Ausſicht, das in Mannheim zum erſtenmal das Lampenlicht erblicken ſollte. Schon gleich nach der beifälligen Aufnahme der Alceſte ſprach Wieland den Wunſch aus, eine neue Oper für Mannheim zu liefern. In einem Brief an Anton Klein (10. Dez. 1775), worin er dieſen beauftragt, den Sängerinnen, durch deren Reiz, Geſang und Aktion ſeine Alceſte ſo viel gewonnen habe, das Schönſte, was er könne, in ſeinem Namen zu ſagen, ſchreibt Wieland:[3] „Sie ſtellen ſich wohl ſelbſt vor, daß ein Succes, der alle meine Erwartung ſo weit übertroffen hat, mich aufmuntern wird, ſobald mir die Beſorgung des Merkurs mehr Muße geſtattet, einen neuen Verſuch zu wagen und für das kurfürſtl. pfälziſche lyriſche Theater unmittelbar ein Singſpiel zu machen."

Wielands Wunſch wurde erfüllt, denn im Sommer 1776 erhielt er durch den Miniſter von Hompeſch den Auftrag, für Mannheim einen deutſchen Operntext zu ſchreiben.[4] Im Frühjahr des folgenden Jahres ging er an die Arbeit. Sie ging ihm nicht ganz leicht von ſtatten. Er behandelte einen Stoff aus der engliſchen Geſchichte, den er in Addiſons „Spektator" fand: das Schickſal Roſamundes, der Geliebten Heinrichs II.

Bereits im Auguſt 1776 war Wieland mit der Ausarbeitung beſchäftigt, und er ſprach die Hoffnung aus, daß die neue Oper mit Schweitzers Muſik ein „gewaltiges Opus" werde. Jedoch die Arbeit machte ihm keine Freude, er ſuchte Hompeſch die Oper auszureden, aber dieſer verzichtete nicht. „Ich mußte," ſchreibt er am 4. April 1777 an ſeinen Freund Merck, „denn ich hatte mir in einem Anfall von Bonhommie ein Wort entfallen laſſen, das man für Verſprechen nahm. Sagen ich will nicht, ging nicht an, ſagen ich kann nicht, noch weniger. Ich raffte mich alſo zuſammen, wurde warm, fermentierte und ſo ging's dann weiter, von Punkt zu Punkt, wie Sie wiſſen, daß

es nach dem ordentlichen Lauf der Natur zu gehen pflegt, wenn ein Kind des Geiſtes geboren werden ſoll, das Lebenskraft in ſich habe. Nun iſt's vorbei — und Gott helf uns weiter!"

Er hoffte, es ſollte ein lebenskräftiges, wohlgeſtaltetes Kind werden, aber es wurde ein Schmerzenskind, ein Kind des Dranges, das ihm viel Verdruß bereitete. Goethe und Jakobi erklärten ſogleich ſeine Dichtung, die nach fünfwöchentlicher Arbeit fertig vorlag, für mißlungen. Hompeſch verlangte, wie Friedrich Heinr. Jacobi im Mai an Wieland ſchrieb, eine Umarbeitung der beiden letzten Akte, und als Wieland voll Ärger ſeine Oper in der Erkenntnis ihrer dramatiſchen Schwäche zurückziehen wollte, erklärte ihm der Miniſter, man werde ihm eher ein Defizit von 100000 Gulden verzeihen, als den Ausfall der neuen Oper. Wieland ſetzte alle Hoffnung auf Schweitzers Muſik. „Schweitzer hat daraus ein Werk gemacht", ſchreibt er an Jacobi, „welches zu hören man von 20 und 30 Meilen herkommen wird. Die ſchwache Seite des Dings kenne ich wohl, aber den möcht ich ſehen, der bei der Aufführung Zeit behielte darauf acht zu geben, und darauf kommt doch bei einer Oper alles an."

Zwar hatte er den weiteren Verdruß, daß ſtatt der beurlaubten Danzi, der er die Titelpartie zugedacht hatte, die Wendling ſingen ſollte, aber er beſchloß dennoch, die Einladung zur erſten Aufführung, die auf den 11. Januar 1778 angeſetzt war, anzunehmen, und reiſte Mitte Dezember über Frankfurt, wo er einige Tage bei Goethes Mutter zu Beſuch weilte, nach Mannheim. Jacobi und die La Roche hatten ihm verſprochen, ebenfalls dahin zu kommen. „Nach Mannheim muß ich", hatte er an Merck geſchrieben, „denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Muſik erſättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu beſſere Gelegenheit finden?" Er freute ſich auf dieſe Reiſe „wie ſeine Kinder auf den heiligen Chriſt", aber ſie brachte ihm nichts als Ärger und Enttäuſchung. Schweitzer war ſchon am 2. Dezember nach Mannheim gekommen, er wurde ebenſo wie Wieland von dem Herrſcherpaar gnädig empfangen und vom Publikum weidlich angeſtaunt. „Eure Weisſagungen oder Ahnungen von dem Eindruck, den meine Epiphania unter dieſen Menſchenkindern machen werde, ſchreibt er an Merck, ſcheinen völlig in Erfüllung zu gehen. Bis jetzt habe ich mich gut gehalten: Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter dieſem Volke werde!"

Mozart, der damals in Mannheim war, ſchildert den Eindruck, den die beiden auf ihn machten, in ſeinen Briefen. „Herr Kapellmeiſter Schweitzer iſt ein guter, braver, ehrlicher Mann, trocken und

glatt wie unſer (Michael) Haydn, nur daß die Sprache feiner iſt. In der zukünftigen Opera ſind ſehr ſchöne Sachen, und ich zweifle gar nicht, daß ſie gewiß reuſſieren wird. Die Alceſte hat ſehr gefallen und iſt doch halb nicht ſo ſchön wie die Roſamunde. Freilich hat das viel beigetragen, weil es das erſte deutſche Singſpiel war. Nun macht es N. B. auf die Gemüter, die nur durch die Neuheit hingeriſſen werden, lange den Eindruck nicht mehr." Wieland fand er bei der erſten Begegnung ſehr hochmütig. „Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor, eine ziemlich kindiſche Stimme, ein beſtändiges Gläſelgucken, eine gewiſſe gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablaſſung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder ſonſt nicht) ſich hier ſo zu betragen geruhet; denn die Leute ſehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefallen wäre. Man geniert ſich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man iſt ſtill, man giebt auf jedes Wort acht, was er ſpricht. Nur ſchade, daß die Leute oft ſo lange in der Erwartung ſein müſſen, denn er hat einen Defekt in der Zunge, vermög er ganz ſachte redet und nicht 6 Worte ſagen kann ohne einzuhalten. Sonſt iſt er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Geſicht iſt von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt und eine ziemlich lange Naſe . ." Einige Tage ſpäter, als ſie wieder zuſammentrafen, war Wieland viel liebenswürdiger gegen den jungen Mozart und machte ihm alle möglichen Komplimente.

Die Proben zur Roſamunde nahmen einen guten Fortgang; man hoffte auf einen guten Erfolg und ſetzte für den bevorſtehenden Karneval acht Aufführungen an. Wieland verſprach ſich „einen ſo großen Succes, als vielleicht jemals ein Singſpiel gehabt", da ſtarb der Kurfürſt von Baiern am 30. Dezember, und Karl Theodor wurde der Erbe ſeines Landes. Das vernichtete mit einem Schlage alle hoffnungsreichen Ausſichten der Roſamunde, an deren Aufführung in dieſer Zeit der Trauer und der Regierungsänderung nicht gedacht werden konnte. Zwar befahl der Kurfürſt, die vollſtändig einſtudierte Oper den beiden Autoren in einer Art Privataufführung vorzuſpielen, aber dieſe Aufführung unterblieb infolge der Kabalen des darſtellenden Perſonals, und Wieland verließ Mannheim Mitte Januar und reiſte höchſt mißmutig nach Hauſe, froh „über den Tag der Erlöſung aus dieſem babyloniſchen Abdera," wie er an Goethes Mutter ſchrieb.

Dichter und Komponiſt wurden durch ein Geſchenk des Kurfürſten für die Reiſekoſten entſchädigt; jeder erhielt 100 Dukaten und eine goldene Tabatière im Wert von einigen zwanzig Carolins.[1] Der friſche

Ärger über ſein Mißgeſchick in Mannheim drückte Wieland die Feder in die Hand. „Die Geſchichte von Mannheim dämmert ſich allmählich in meinem Kopf ſo zu einem feinen Märchen zuſammen", ſchreibt er wenige Tage nach ſeiner Rückkehr an Merck. Das dritte Buch ſeines ſatiriſchen Romans „Die Abderiten" entſtand; wenige Monate ſpäter erſchien es im Deutſchen Merkur. Es iſt zweifellos, daß er bei der Schilderung der abderitiſchen Theaterverhältniſſe Mannheimer Erlebniſſe und Beobachtungen verwendet und mit frei erfundenen Zügen vereinigt hat. Das Selbſtbewußtſein, mit dem ſich die kleine Reſidenz als Mittelpunkt des litterariſchen Lebens aufſpielte, forderte ſeinen Spottangriff heraus, wobei er ſich über gewiſſe Übertreibungen des Lokalpatriotismus und der Theaterſchwärmerei in Mannheim-Abdera weidlich luſtig machte. Er beſtritt zwar, daß er in den Abderiten ſpeziell das Mannheimer Theater und Mannheimer Perſönlichkeiten verſpottet habe, er meinte, das unzerſtörbare und unſterbliche Völkchen der Abderiten lebe überall, überall fänden ſich Angehörige desſelben, die ſich durch ſeine Schilderung betroffen fühlen könnten. Aber man hat ihm längſt aus ſeinen Briefen und aus den Anſpielungen des Buches ſelbſt nachgewieſen, daß er in erſter Linie Mannheimer Verhältniſſe und die eigenen Mannheimer Erlebniſſe im Auge hatte, als er das Theater in Abdera, ſeine Künſtler und ſein Publikum ſchilderte. Es kam ihm allerdings dabei nicht auf ſatiriſche Porträts, ſondern mehr auf karrikierte Typen an.

Die Roſamunde blieb liegen; erſt im Karneval 1780 wurde ſie am Mannheimer Nationaltheater unter Holzbauers Leitung aufgeführt und zwar zum erſtenmal am 20. Januar. Dieſe Vorſtellung der Roſamunde erzielte großen Beifall, trotzdem die meiſten Rollen mit Anfängern beſetzt waren. Mlle. Fürſt als Königin, Toscani als König und Mlle. Brandes als Roſamunde fanden allgemeine Anerkennung.[1]

Über Minna Brandes, Leſſings Patenkind, wird von einem Zeitgenoſſen geſagt: „Durch ſie ward die Rolle der Roſamunde wirklich erhoben... Die Natur gab ihr einen edlen Wuchs, vorteilhafte Bildung, Schönheit und eine angenehme Stimme." Gern ſang den Belmont, Mlle. Scheefer die Emma, Mlle. Degenhard die Lucia, Backhaus den Ritter des Turmes. Wieland äußerte in einem Brief an Dalberg vom 25. Jan. 1780 ſeine freudige Überraſchung über die Wiedererweckung ſeiner Roſamunde, beklagte ſich aber in einem ſpäteren Briefe vom 28. Nov. 1780 darüber, daß Holzbauer ſich ſo ungünſtig über ſeine Roſamunde bezw. über Schweitzers Muſik geäußert habe. Aus dieſem Briefe geht hervor, daß Holzbauer namentlich Stellen

tadelte, wo ſich „Schweitzer durch deutſche Vorurteile zu unſingbaren, übertriebenen und unharmoniſchen Sätzen verleiten läßt und dadurch hin und wieder barock und unverſtändlich wird", ferner die zärtlichen Stellen, „wo Schweitzer ſo langweilig wird, daß man den Schluß mit Ungeduld wünſcht."

Noch im Jahre 1797 dachte Wieland an eine Umarbeitung ſeiner Roſamunde und erbat ſich zu dieſem Zwecke die Partitur des Mannheimer Theaters. Man ſchrieb ihm zurück, die Partitur ſei leider durch den Brand des Opernhauſes vernichtet worden.[1]

Das Textbuch enthält einen Vorbericht, der die Quellen der Geſchichte von Roſamund angiebt, an die Chroniſten und an die altengliſche Ballade erinnert. „Man hat in gegenwärtigem Singſpiel den Umſtand, daß Elinor mit Gift und Dolch zu Roſamund kommt — und den, daß ſie nicht würklich vergiftet wird, aus dem Singſpiel gleiches Namens entlehnt, welches der berühmte Addiſon im Jahre 1706 auf die engliſche Schaubühne gebracht; wiewohl von dem letzteren Umſtand hier ein ganz anderer Gebrauch gemacht wird. Überhaupt hat man ſich mit einer Geſchichte, die ſich aus der Geburtszeit der alten Ritter-Romane herſchreibt und ſo nah an die Fabel gränzt, alle Freyheiten erlaubt, welche theils das Intereſſe des Stücks, als muſikaliſches Drama betrachtet, theils andere Rückſichten zu erfodern ſchienen. Die Nachricht der Chroniſten von einem labyrinthartigen Bau, für Roſamund in Woodſtock geſchaffen, wird benutzt: die Königin habe vermittelſt eines Knäuels Zwirn oder Seide (den der König, ohne es gewahr zu werden, da er aus ihrem Zimmer zu Roſamunden gegangen, nachgeſchleppt) den Weg zu ihr gefunden, und ſei ſo übel mit ihr umgegangen, daß ſie nicht lange mehr gelebt habe. Von dieſem Labyrinth ſollen noch ums Jahr 1718 Überbleibſel zu Woodſtock gefunden worden ſein".

Der Inhalt der drei Aufzüge iſt ſehr bald erzählt. Die Königin Elinor dringt, von Rachedurſt getrieben in das Labyrinth ein, wo Roſamunde ſehnſuchtsvoll der Heimkehr ihres geliebten Heinrich harrt. Der Ritter des Turms, der den Eingang zum Labyrinth zu bewachen hat, iſt bald entwaffnet, und die Königin überraſcht die verhaßte Nebenbuhlerin, die von ihren Geſpielinnen umgeben iſt. Sie läßt Roſamunde in ein Gemach bringen und befiehlt ihrem Vertrauten Belmont, der ſich vergeblich dagegen ſträubt, einen Becher mit dem Gifttrank zu holen, mit dem ſie die Geliebte ihres Gatten zum Tode befördern will.

Dann eilt ſie, in der rechten Hand einen Dolch, in der linken den Becher haltend, den ihr Belmont gebracht, in Roſamundens

Zimmer und ſtellt ihr die Wahl zwiſchen Dolch und Gift. Wieland verſprach ſich von dieſer Scene einen beſonders ſtarken Effekt, er macht die La Roche ausdrücklich darauf aufmerkſam, ſie werde alle ihre Nerven nötig haben, um dieſe Scene auszuhalten. Alles Flehen Roſamundens iſt vergeblich, nach einem bewegten Duett leert ſie den Becher. Inzwiſchen iſt der König als Sieger „vom galliſchen Strand" heimgekehrt, er erfährt das Schreckliche, da tritt Belmont zu ihm:

„Die Königin iſt die Betrogne — Roſamund
Zu retten wechſelt' ich
Das ihr beſtimmte Gift mit einem Trank,
Der, ſchnellbetäubend, wie in Todesſchlaf
Die Sinnen ſenkt — doch ſchadlos durch ein Gegengift
Von gleichbehender Kraft — —"

Nun könnte alles glücklich enden, aber die Königin, die ihrem Gemahl eine Scene voll bitterer Vorwürfe macht, wird von dieſem ſchwer gekränkt und abgewieſen. Die Königin ſagt in dieſer Eheſtandsſcene, ſie verachte „ein ſchnödes Herz, das Fliegen gleich ſich von der königlichen Lilie auf einen Erdſchwamm ſetze", worauf ihr der König kräftig herausgiebt, indem er ihr den „friſchen Meuchelmord" vorwirft. Als Heinrich die Geliebte, die nur widerſtrebend folgt und ihr Glücksziel in einer Arie folgendermaßen bezeichnet:

„O Liebe, warum machteſt du
Uns nicht zu Hirten dieſer Matten?
Dann wär' ich deine Schäferin
Dann lebten wir, ein Herz, ein Sinn,
Die frohſten Hirten dieſer Matten — —

auf den Thron führen will, ſtürzt die wutſchnaubende Königin in den Saal und ſtößt der nichtsahnenden Roſamunde in Gegenwart aller Ritter und Frauen einen Dolch ins Herz.

Aufbau und Führung der Handlung iſt, wenn man an einen Dichter wie Wieland auch nur ein wenig höhere Anſprüche ſtellt, als an die pfälziſchen Hofpoeten, durchaus nicht glücklich zu nennen. Es fehlt die Einheitlichkeit des Plans und die ſtraffe Durchführung des Aufbaus. Außerdem war der Stoff für den Hof Karl Theodors durchaus nicht günſtig gewählt, da man dem Kurfürſt ſelbſt ſo manches Roſamundenabenteuer vorwerfen konnte. Die Kurfürſtin, die anfangs ſehr ungehalten über den Stoff der neuen Oper war, wozu ſie allen Grund hatte, zog es ſchließlich vor, nicht die Betroffene zu ſpielen, und empfing Wieland gnädig. Auch 1780 nahm man an der Figur der Roſamunde Anſtoß und meinte, die Wut der um die eheliche Treue ihres Gemahls betrogenen Königin ſei nicht unberechtigt. „Man muß

ihr zu Zeiten ſogar gut ſein und das iſt ein großes Übel für das Stück.“ Bei der Umarbeitung der letzten Akte ſcheint Hompeſch, wie aus Jacobis Briefen erſichtlich iſt, auf den Tod der Roſamunde und auf ſtärkeres Hervortreten des Kampfes von Liebe und Tugend in ihrem Charakter gedrungen zu haben. Man wollte keine Verherrlichung der Mätreſſe an einem Hof, wo die Mätreſſenwirtſchaft gerade ſchon offenkundig genug war.

In der Partitur iſt das Wielandſche Libretto in vier Akte eingeteilt; der dritte Akt ſchließt nach der 6. Scene des Wielandſchen Buches. Die Ouvertüre beſteht in ihrem mittleren und Hauptteil aus einer breitangelegten Fuge, Allegro con brio, Es-dur, der ein kurzer Grave-Satz vorausgeht und folgt. Man fand ſie altfränkiſch, pedantiſch und etüdenhaft, da man die Anwendung der Fugenform für die Opernouvertüre verwarf. An der Ausführung dieſer Ouvertüre beteiligen ſich außer dem Saitenquartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Klarinetten (die in der Oper ſelbſt in ausdrücklicher Notierung nur ganz ſelten vorkommen) und Pauken.

Die ganze Kompoſition macht den Eindruck bemerkenswerter Selbſtändigkeit und kunſtvoller, häufig auch etwas gekünſtelter Durcharbeitung, doch vermißt man wie im Libretto, ſo auch in der Muſik die Planmäßigkeit des Aufbaus. Wichtige Partien der Oper, z. B. der ganze erſte Akt ſind beeinträchtigt durch undramatiſche Längen und den Mangel kraftvoller Steigerung. Die Inſtrumentation iſt reicher, als man es von damaligem Opernſtil gewohnt iſt, die Zeitgenoſſen fanden, daß ſie zu kompliziert, zu geſucht ſei; ſie bemüht ſich häufig, ſtimmungsmaleriſche Effekte zu erreichen. Die Blasinſtrumente werden ſehr oft ſoliſtiſch verwendet. Bezüglich des tonalen Charakters der einzelnen Nummern warf man dem Komponiſten, der ſichtlichen Wert auf intereſſante und originelle Harmoniefortſchreitungen legte, vor, er ſuche geradezu die Unklarheit, er habe einen „grenzenloſen Hang zu Ausweichungen.“

Während Schweitzer ſo die Mannigfaltigkeit im Kleinen anſtrebte, ging ſie ihm im Großen verloren, denn faſt alle ſeine Hauptrollen ſind ähnlich wie in der Alceſte auf einen Ton geſtimmt, woran allerdings der Textdichter die Hauptſchuld trägt. Die Königin Elinor iſt fortwährend die Wutentbrannte, Racheſchnaubende, Roſamunde faſt durchweg die Duldende, Klagende, Schmachtende. Der Königin ſind nicht weniger als vier Wut- und Rachearien von durchaus gleichem Gepräge zugewieſen, die ſich alle durch großen dramatiſchen Kraftaufwand, übermäßige Ausdehnung, ſchwierige Intervallenſprünge und

reichliche Koloraturen kennzeichnen. Für dieſe ſchwere Rolle war 1778 Barbara Straßer auserſehen, die eine Sängerin von hervorragender Leiſtungsfähigkeit geweſen ſein muß, wenn ſie dieſer Aufgabe vollkommen gerecht zu werden vermochte, denn ihre Arien machen einer Primadonna von großer Stimme und ſicherer Technik gerade genug zu ſchaffen.

Die ſentimentale Partie der Roſamunde erfordert eine friſche, warme Stimme von lyriſchem Klangreiz und mit leicht anſprechender Koloratur, ſie war daher weit beſſer für die Danzi als für die bereits etwas ältliche Primadonna Dorothea Wendling geeignet. Darum iſt Wielands Wut begreiflich, als er hörte, daß man die Danzi beurlaubt hatte. Eine Arie im erſten Akt, worin ſie die Sehnſucht nach dem Geliebten ausdrückt, eine Arie im letzten Akt „O Liebe, warum machteſt du uns nicht zu Hirten dieſer Matten" und ihr als Recitativo obligato komponierter Monolog bei ihrem Wiedererwachen zu Beginn des 4. Akts ſind die dankbarſten Nummern ihrer Partie; mit der Königin hat ſie im zweiten Akt, mit dem König im letzten Akt ein Duett zu ſingen. Die Tenorpartie des Königs, der erſt im dritten Akt auftritt, iſt reich koloriert und beanſpruchte die virtuoſe Geſangskunſt eines Hartig zu ihrer Wiedergabe. Auf groß angelegte Enſemblenummern verzichtet dieſe Oper noch ebenſo ſehr wie ihre trotz aller „Deutſchheit" doch klar zu erkennenden italieniſchen Vorbilder. Am Schluß des letzten Akts vermißt man ein wirkſames Finale um ſo mehr, als der ganze hierzu nötige Apparat von Chören und Soloſtimmen auf der Bühne verſammelt iſt. Ein Marſch hat die letzte Scene eingeleitet, eine Anrede des Königs iſt gefolgt, und drei Chöre (Ritter dreiſtimmig, Jungfrauen zweiſtimmig, Schildknappen zweiſtimmig) haben ſich zum Preis Roſamundens und des Königs vereinigt — da bricht der Komponiſt ſelbſt die Möglichkeit eines dramatiſch bewegten Finales ab, indem er die nun folgende Kataſtrophe und Roſamundens Tod recitativiſch abthut, ohne den Chor nochmals beizuziehen.

Übrigens findet der Chor in der Roſamunde eine gegen die opera seria bedeutend geſteigerte Verwendung. Einen großen Teil des erſten Aktes füllt ein zweiſtimmiger Frauenchor aus, den zwei Soloſtimmen führen. Im dritten Akt ſind zwei Chorſcenen: zu Anfang die Begrüßung des Königs durch ſeine Ritter und Knappen (2 und 4 ſtimmig) und dann im Garten des Labyrinths ein Klagechor der Geſpielinnen Roſamundens, den ein längeres Zwiſchenſpiel von 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten unterbricht. Auch für die Nebenperſonen iſt muſikaliſch geſorgt, daß ſie nicht ausſchließlich in den Recitativen zu ſingen haben. Emma, Roſamundens Geſpielin, ſingt

im zweiten Akt eine Beruhigungsarie; Belmonte und der Ritter des Turms (Baß und Bariton) vorher ein Duett kriegeriſch-dramatiſchen Inhalts; und Belmonte beſchließt den zweiten Akt durch eine in Hinſicht des Textes wie der Kompoſition ziemlich zopfige Arie „In nächtlichen Wettern", worin dem Baſſiſten Fiſcher Gelegenheit zu beifallentfeſſelndem Hervortreten gegeben werden ſollte. Die im erſten Akt zur Handlung gehörige Balletmuſik fehlt in der Partitur, ſie war vielleicht von Cannabich, von dem auch die Kompoſition des Caucheryſchen Ballets „Die Höllenfahrt des Herkules" herſtammte, das mit der Roſamunde zuſammen gegeben werden ſollte.

14.

Mozart in Mannheim. Der Wegzug des Hofes.

Mozarts Aufenthalt in Mannheim ist bereits mehrfach erwähnt worden, er fällt in die Jahre 1777 und 1778, und zwar in die allerletzten Monate der musikalischen Glanzzeit Mannheims.[1] Als siebenjähriges Wunderkind war Mozart zum ersten Mal am Hofe Karl Theodors erschienen; es war auf seiner Konzertreise, die ihn über die süddeutschen Residenzen nach Paris und London führte. Am 18. Juli 1763 spielte er in Schwetzingen vor dem kurfürstlichen Hof mit außerordentlichem Erfolg. Damals begleitete ihn sein Vater Leopold Mozart, der das Mannheimer Orchester in einem seiner Briefe als das beste von ganz Deutschland preist.

Im Jahre 1777 reiste Mozart mit seiner Mutter. Am 30. Oktober kam er mit ihr in Mannheim an. Aus den anfänglich geplanten Wochen des Mannheimer Aufenthalts wurden Monate; die Abreise nach Paris, wo er sein Glück versuchen wollte, zog sich immer länger hinaus. Er hoffte auf eine Anstellung bei Hofe, aber seine Angelegenheit wurde verschleppt und verzögert, bis schließlich doch nichts daraus wurde.

Der einundzwanzigjährige Mozart wurde von den Mannheimer Künstlern freundlich und ehrenvoll empfangen, so daß er bald mit den ersten und besten unter ihnen Freundschaft schließen konnte. In Christian Cannabichs Hause fühlte er sich besonders heimisch, auch mit den Wendlings, wo es oft ausgelassen herging, verkehrte er viel. Er wußte sich Cannabich nützlich zu machen, indem er Kompositionen desselben für Klavier arrangierte. Cannabich mußte von allen seinen Ballets ein „Recueil" für Klavier bearbeitet herausgeben. „Nun kann er unmöglich das Ding so schreiben, daß es gut herauskömmt und

doch leicht iſt — ſchreibt Mozart am 6. Dezember an ſeinen Vater — zu dieſem bin ich ihm (wie ich es auch mit einem Contredanſe ſchon war) ſehr willkommen." Auch durch Klavierunterricht, den er Cannabichs vierzehnjähriger Tochter Roſe gab, dankte er dem gaſtfreundlichen Hauſe die liebenswürdige Aufnahme. Schon wenige Tage nach ſeiner Ankunft hatte er für die liebreizende, begabte Roſe eine Klavierſonate komponiert. Das „ſchöne, artige Mädl" gewann immer mehr ſeine Zuneigung. „Sie hat für ihr Alter ſehr viel Vernunft und geſetztes Weſen", ſchreibt er an ſeinen Vater, „ſie iſt ſerios, redet nicht viel, was ſie aber redet, geſchieht mit Anmut und Freundlichkeit. Geſtern hat ſie mir wieder ein unbeſchreibliches Vergnügen gemacht; ſie hat meine Sonate ganz vortrefflich geſpielt. Das Andante (welches nicht geſchwind gehen muß) ſpielt ſie mit aller möglichen Empfindung; ſie ſpielt es aber auch recht gern. Sie wiſſen, daß ich den zweiten Tag, als ich hier war, ſchon das erſte Allegro fertig hatte, folglich die Mademoiſelle Cannabich nur einmal geſehen hatte. Da fragte mich der junge Danner, wie ich das Andante zu machen im Sinn habe. »Ich will es ganz nach dem Charakter der Mademoiſelle Roſe machen.« Als ich es ſpielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach. Es iſt auch ſo; wie das Andante, ſo iſt ſie." Er brachte Roſe bis zu ſeiner Abreiſe ſo weit auf dem Klavier, daß ſie gut ſpielen konnte. Sie wurde ſpäter eine namhafte Pianiſtin und begegnet uns in einem Brief Leopold Mozarts, Wolfgangs Sohn, als Mad. Schulz.

Mozarts Zuneigung zu ihr war nur flüchtiger Art, es war keine tiefere Liebe, die nähere Bekanntſchaft mit dem Mädchen ließ ihn erkennen, daß in ihrem Weſen, wie in ihrem Spiel etwas Kindiſches und Flüchtiges liege. Sie vermochte ſein Intereſſe nicht dauernd zu feſſeln.

In den erſten Tagen ſeines Mannheimer Aufenthalts war man mit den Vorbereitungen zu den Galatagen bei Hof beſchäftigt. Cannabich führte ihn in die Probe. „Einige, die mich par renommé gekannt haben, waren ſehr höflich und voll Achtung; einige aber, die weiter nichts von mir wiſſen, haben mich groß angeſehen, aber auch ſo gewiß lächerlich; ſie denken ſich halt, weil ich klein und jung bin, ſo kann nichts Großes und Altes hinter mir ſtecken; ſie werden es aber bald erfahren". Sie gewannen ihn bald alle lieb — Vogler ausgenommen, den Mozart nicht leiden konnte — und nannten ihn, den Zweiundzwanzigjährigen nie anders als den Herrn Kapellmeiſter.

Es war ihm darum zu thun, beim Kurfürſten eingeführt zu werden. Kapellmeiſter Holzbauer ſtellte ihn dem Intendanten Graf

Savioli vor und ſagte demſelben, Mozart bitte um die Gnade, ſich bei S. kurf. Durchlaucht hören zu laſſen. Savioli gebrauchte eine kalte Phraſe: „Ich höre, daß Sie ganz paſſabel Klavier ſpielen".

Nach dem Namensfeſt Karl Theodors ging Mozarts Wunſch in Erfüllung. Einem feierlichen Requiem am 3. November und einer Aufführung des Günther von Schwarzburg am 5. November folgte eine große Galaakademie am 6. November. Mozart ließ ſich vor verſammeltem Hofe auf dem Klavier hören unter dem größten Beifall der kurfürſtlichen Herrſchaften. „In der Akademie — ſchreibt er nach Haus — alle zweimal wie ich ſpielte, ſo ging der Kurfürſt und ſie völlig neben mir zum Klavier. Nach der Akademie machte Cannabich, daß ich den Hof ſprechen konnte. Ich küßte dem Kurfürſten die Hand. Er ſagte: „Es iſt jetzt glaube ich, 15 Jahr, daß Er nicht hier war." — „Ja, Euer Durchlaucht, 15 Jahr, daß ich nicht die Gnade gehabt habe". „Er ſpielt unvergleichlich." . ." Tags darauf empfing ihn der Kurfürſt, der den Eindruck eines recht gnädigen und guten Herrn auf ihn machte, abermals. Mozart brachte ſeinen Wunſch vor, für die kurfürſtliche Bühne eine Oper zu ſchreiben. „Das kann leicht geſchehen", ſagte ihm der Kurfürſt. Mozart durfte mehrmals in Gegenwart des Kurfürſten bei den Bretzenheims, Karl Theodors unehelichen Kindern, ſpielen. Der Kurfürſt hörte ihm andächtig zu. Das Präſent, das er vom Hofe erhielt, war eine ſchöne goldene Uhr. Geld wäre ihm lieber geweſen, denn er hatte ſich bereits fünf Uhren erſpielt. „Ich habe kräftig im Sinn, mir an jeder Hoſen noch ein Uhrtaſchl machen zu laſſen, und wenn ich zu einem großen Herrn komme, beide Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode iſt), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren".

Der ſchalkhafte Humor, der ſich in dieſer Briefſtelle ausſpricht, durchweht alle ſeine Mannheimer Briefe; in den Briefen an das Augsburger Bäsle wird er zu kindiſch übermütigen Späßen voll naivſter Lebensfreude. Sein Vater verwies ihm die Narrenspoſſen, mit beſonderer Beziehung auf die Ausgelaſſenheiten des Verkehrs mit den Cannabichs und Wendlings. „So eine Reiſe iſt kein Spaß", ſchrieb er ſeinem Sohn, „das haſt du noch nicht erfahren, man muß andere wichtigere Gedanken haben als Narrenspoſſen . . ."

Die wichtigeren Gedanken beſchäftigten ihn trotz aller Luſtigkeit mehr, als der Vater ahnte. Er beſchloß, die Weiterreiſe zu verſchieben und den Winter über in Mannheim zu bleiben. Die Hoffnung auf eine Anſtellung am kurfürſtlichen Hofe als Kammerkompoſiteur oder als Klavierlehrer der Bretzenheims machte ihm Mut; er glaubte annehmen

zu können, daß ihm der Kurfürſt gnädig und wohlwollend geſinnt ſei. „Der Kurfürſt hat mich lieb", ſchreibt er einmal, „hält viel auf mich und weiß, was ich kann". Aber er wurde Wochen lang vertröſtet und hingehalten ohne jeden definitiven Beſcheid. Er komponierte für den jungen Grafen Bretzenheim Variationen, für die kleine Komteſſe ein Rondo, und nachdem er wiederholt bei ihnen geſpielt hatte, traf er den Kurfürſten, der ihm viel Verbindliches ſagte, aber keinerlei bindende Verſprechungen machte.

„Jetzt wird mir der Spaß bald zu lang," ſchreibt Mozart am 6. Dezember, „ich bin nur kurios auf den Ausgang. Der Graf Savioli hat ſchon drei Mal mit dem Kurfürſten geſprochen, und die Antwort war allzeit ein Schupfer mit den Achſeln und: »Ich werde ſchon antworten, aber — ich bin noch nicht reſolviert.«"

In dem Hofkonzert am 10. Dezember drängte Mozart auf eine endgültige Antwort. Der Graf Savioli wich ihm aus. Aber Mozart ging geradewegs auf ihn zu. Als dieſer ihn ſah, „ſchupfte" er die Achſeln. „Was, noch keine Antwort," fragte Mozart. „Bitte um Vergebung," ſagte er, „aber leider nichts." „Eh bien," erwiderte Mozart, „das hätte mir der Kurfürſt eher ſagen können."

Er hoffte, mit Unterrichtgeben und Komponieren für ſich und ſeine Mutter den Lebensunterhalt für die nächſten Monate zu erwerben. Mitte Dezember zog er mit der Mutter ins Haus des Hofkammerrats Serrarius (F 3. 5), wo er ein Zimmer im Erdgeſchoß bewohnte. Als Gegenleiſtung hierfür gab er der fünfzehnjährigen Tochter des Hauſes, der „Hausnymphe", wie er ſie nannte, einem nicht beſonders talentierten und nicht ſehr anziehenden Mädchen, Klavierunterricht. Er ſtudierte ihr eines ſeiner Konzerte ein und widmete ihr bei ſeiner Abreiſe eine Klavier-Violinſonate. Den Morgen über komponierte er in dieſem Hauſe, zu Mittag war er meiſtens bei den Wendlings, Nachmittags gab er ſeine Lektionen und Abends kam er zu den Cannabichs.

Für die Faſtenzeit beſchloß er eine Konzertreiſe nach Paris, auf der ihn der Flötiſt Wendling, der Oboiſt Ramm und der Balletmeiſter Cauchery begleiten wollten. Wendling, der Paris in- und auswendig kannte, ermutigte ihn dazu. Aber dieſer Plan trat zunächſt in den Hintergrund infolge einer Bekanntſchaft auf einer Konzertreiſe, die er im Januar nach Kirchheimbolanden zur Prinzeſſin von Oranien unternahm. Es war Aloyſia Weber, die Tochter des Souffleurs, Kopiſten und Sängers Fridolin Weber, die dieſe Reiſe mitmachte, eine fünfzehnjährige Sängerin, deren Schönheit und Geſang ihn entzückte und zu heißer Liebe entflammte.

Fridolin Weber war als Sohn eines gleichnamigen Amtmanns, der nicht nur in der Rechtskunde, sondern auch in der Musik gebildet war, im Jahre 1733 geboren und heiratete 1756 Maria Cäcilia Stamm aus Mannheim; sein 1734 geborener Bruder Franz Anton war der Vater Karl Marias von Weber. Vierzehn Jahre lang mußte sich Fridolin Weber, dem eine starke Familie (5 Mädchen und ein Knabe) heranwuchs, mit einer Jahresbesoldung von 200 Gulden begnügen. „Weil er seinem Dienste gut vorgestanden," schreibt Mozart, „und dem Kurfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 Gulden". Fridolin hatte in Freiburg studiert, war Doktor der Theologie geworden und scheint eine Zeit lang als Amtmann die Freiherrl. Schönauschen Besitzungen verwaltet zu haben, während sein Bruder Franz Anton einige Jahre — bis 1756 — als Portepeejunker und Lieutenant in der reitenden Garde Karl Theodors diente, bevor er seine Hildesheimer Anstellung erhielt und sein unstetes Wanderleben begann.

Im Jahre 1765 wurde Fridolin vom Kurfürsten als Bassist für den Choraldienst engagiert und erscheint von da ab regelmäßig in den Listen der Mannheimer Kapelle.[1] Seine Töchter Josefa, Aloysia, Constanze und Sophie haben sich als Sängerinnen einen geachteten und teilweise berühmten Namen gemacht. Aloysia, die zweite Tochter (später Mad. Lange), war Mozarts Geliebte in der Mannheimer Zeit, Constanze, die jüngere Schwester, wurde später Mozarts Gattin, Josefa (später Mad. Hofer), war die erste Königin der Nacht. Aloysia sang in Kirchheimbolanden so vortrefflich und spielte so gut Klavier, daß Mozart aufs höchste entzückt von ihr war. In dem Vater fand er einen „grundehrlichen deutschen Mann", den er mit seinem eigenen Vater vergleicht; er gewann ihn lieb wie die ganze Familie, der er aus ihren bedrängten Verhältnissen herauszuhelfen wünschte. In dem Maße, wie seine Meinung von den Weberschen wuchs, zog er sich von den Wendlings und ihren Freunden zurück, an denen er nun alles mögliche auszusetzen fand. Wendling und Ramm reisten Mitte Februar ohne ihn nach Paris. Wie den Verliebten die rosigsten Hoffnungen aufsteigen, so entwarf auch Mozart alsbald allerhand luftige Pläne. Er dachte daran, mit den Webers Konzertreisen zu unternehmen, er schrieb seinem Vater, er wolle mit ihnen nach Italien gehen, wo sie ihr Glück zu machen hofften.

Der Vater Mozart mißbilligte den italienischen Reiseplan, und Mozart sah bei ruhiger Überlegung das Übereilte, Aussichtslose desselben ein. Er sah ein, daß Aloysia sich im Gesang und in der

Aktion noch bedeutend vervollkommnen müsse, ehe an eine Kunstreise gedacht werden konnte. An ihrer gesanglichen Weiterbildung arbeitete er selbst mit großem Eifer, seit er sie kennen gelernt hatte; zu ihrer schauspielerischen Schulung wurde Mad. Toscani, ein Mitglied der deutschen Bühne in Mannheim, beigezogen. Aloysias beste Arie wurde die berühmte »Non sò donde viene«, die Mozart in Mannheim für sie komponierte. Aloysias Gesang begeisterte ihn zu weiteren Arienkompositionen.

Die Pariser Reise trat wieder in den Vordergrund, der Vater drängte zu ihrer endlichen Ausführung. Er schrieb ihm, er sei es seinem vom gütigen Gott verliehenen Talente schuldig, in Paris zu Ruhm und Ansehn zu gelangen: „Fort mit dir nach Paris und das bald! Setze dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar, aut nihil!“ Ende Februar war Mozart fest dazu entschlossen, Mannheim zu verlassen und nach Paris abzureisen. „Ich habe meine ganze Hoffnung nach Paris,“ schreibt er am 7. März 1778 an seinen Vater, „denn die deutschen Fürsten sind alle Knicker.“ Seine Hoffnungen auf eine Anstellung in dem ihm lieb gewordenen Mannheim hatte er vorläufig aufgegeben.

Hier hatten sich die Verhältnisse in wenigen Wochen von Grund aus geändert. Karl Theodor war Erbe der bairischen Kurlande geworden und mußte seine Residenz nach München verlegen. Die Verlegung der Hofoper, die Übersiedelung des ganzen Musik- und Schauspielpersonals stand in Aussicht. Die Stimmung in Mannheim wurde von Tag zu Tage trüber. Die Stadt glaubte mit dem Hof ihre ganze Lebenskraft zu verlieren.

Endlich am 14. März riß sich Mozart von der Geliebten los und reiste nach Paris ab. Der Abschied von Aloysia und den lieben Freunden war ihm nicht leicht geworden. Seine Mutter begleitete ihn, sie fand in Paris ihr frühes Grab. Der Tod seiner Mutter warf einen düsteren Schatten auf die Erfolge, die er in Paris durch seine Kompositionen und in seinen Konzerten mit Mannheimer Künstlern errang, und auf die mannigfaltigen Anregungen, die ihm das musikalische Leben der französischen Hauptstadt darbot.

Im Juli, bald nach der Mutter Tod, hörte er von den Cannabichs, mit denen er korrespondierte, der Kurfürst sei wieder in Mannheim, und sofort tauchte die Hoffnung wieder in ihm auf, in Mannheim eine feste Anstellung zu finden, obwohl er befürchten mußte, daß das Mannheimer Orchester nach München versetzt, oder doch verkleinert werde. Ende Juli teilte ihm Weber die Verlegung des Hofes nach München

als feſtſtehende Thatſache mit. Von Mozarts Korreſpondenz mit Weber und Aloyſia ſind nur Reſte erhalten, die vor kurzem erſt an die Öffentlichkeit gelangten:[1] ein Brief Mozarts an Weber, Paris, 29. Juli 1778 und ein italieniſcher Brief Mozarts an Aloyſia, Paris, 30. Juli 1778. Dieſer letztere Brief iſt der einzige, der ſich aus Mozarts Korreſpondenz mit Aloyſia erhalten zu haben ſcheint, aber zweifellos nicht der einzige, den er an ſie geſchrieben hat. Dieſer Brief an ſeine »carissima amica« betrifft nur einige Kompoſitionen, die er für Aloyſia geſchrieben hat und deren erfolgbringendes Studium er mit ihr beſpricht. Es ſind die Arien »Popoli di Tessaglia« (die er für das beſte hält, was er bis jetzt geſchrieben habe), »Non sò donde viene« und eine Arie der Andromeda, von der er ſich viel verſpricht. Der Brief an Fridolin Weber zeugt von Mozarts tiefer und ehrlicher Liebe zu Aloyſia, von der treuen Sorge um ihr und der ganzen Familie Fortkommen. Aloyſia hatte bei Hof kränkende Zurückſetzung erfahren, Mozart giebt nun ihrem Vater eingehende Ratſchläge, wie er ſeine Tochter bei Hof gegenüber den Intriguen ihrer Feinde durch liſtige Diplomatie in höhere Wertſchätzung bringen könne, er rät ihm ab, dieſen Winter nach Paris zu kommen, oder ein Engagement für Aloyſia in Mainz anzunehmen u. ſ. w. „Seien Sie verſichert — ſchließt er — daß ich alle meine Kräfte anwenden werde, Sie in beſſere Umſtände zu ſetzen — wenn ich keinen Vater und Schweſter hätte, für welche ich mehr leben muß als für mich — für deſſen Unterhalt ich ſorgen muß — ſo wollte ich mit größter Freude mein Schickſal gänzlich vernachläſſigen und nur ganz allein auf das Ihrige bedacht ſein, denn Ihr Wohlſein, Ihr Vergnügen, Ihr Glück macht, (wenn ich für mich allein denken darf), mein ganzes Glück aus".

Als Mozart Anfangs November 1778 auf der Rückreiſe nach Salzburg wieder nach Mannheim kam, traf er die Weberſche Familie nicht mehr an, ſie war nach München übergeſiedelt, wo Aloyſia durch Cannabichs Vermittlung vom Grafen Seau für die kurfürſtliche Oper unter günſtigen Bedingungen (mit 1000 Gulden) engagiert worden war. Aloyſia hielt in München ihrem Wolfgang die gelobte Treue nicht. Mozart fand ſie als herzloſe Kokette wieder und ſagte ſich, als er ihren flatterhaften Sinn erkannte, ſchmerzlos von ihr los. Aloyſias Schweſter Conſtanze aber, die er 1782 heimführte, hat ihm das erſehnte reine Eheglück verſchafft.

Ebenſo wie in Mannheim die Liebe zu Aloyſia — es war ſeine erſte wirkliche Liebe — von tiefen Eindrücken auf ſein Gemütsleben begleitet war, ſo waren es auch tiefe und folgenreiche Eindrücke, die

ihm der Mannheimer Aufenthalt in muſikaliſcher Beziehung verſchaffte. Für den Menſchen wie den Künſtler beſaßen alſo dieſe Mannheimer Monate hohe Wichtigkeit. Der Vortrag des leiſtungsfähigſten der damaligen Orcheſter mit ſeinen vielbewunderten Klangſchattierungen, mit den Mannheimer Crescendoeffekten, den plötzlichen Kontraſten von Forte und Piano, die freiere Verwendung der Inſtrumente, namentlich der Blasinſtrumente bereicherte ſeine bisherigen Vorſtellungen von orcheſtraler Klangwirkung, von nüancenreicher Mannigfaltigkeit der Inſtrumentation. In Mannheim lernte er zum erſtenmal die Klarinetten kennen, von deren wirkungsvoller Verwendung er überraſcht war, obwohl dieſelbe noch in den erſten Anfängen lag. „Ach wenn wir nur auch Klarinetten hätten! Sie glauben nicht, was eine Symphonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten für einen herrlichen Effekt macht", ſchreibt er kurz vor ſeiner Abreiſe aus Mannheim am 3. Dez. 1778 an ſeinen Vater, „ich werde dem Erzbiſchof (von Salzburg) bei der erſten Audienz viel neues erzählen und vielleicht auch einige Vorſchläge machen". Die Klarinette wurde eines ſeiner Lieblingsinſtrumente. Schon in der ſogenannten Pariſer Symphonie, die er im Juni 1778 während ſeines Pariſer Aufenthalts komponierte, brachte er Klarinetten an, ebenſo verwendete er ſie einige Jahre ſpäter in ſeinen Opern »Idomeneo«, und „die Entführung aus dem Serail". Aus dem Jahr 1784 exiſtiert ein Quintett, an deſſen Ausführung ſich außer Klavier, Oboe, Horn und Fagott auch die Klarinette beteiligt. Auffallend iſt, daß die drei berühmten ſpäteren Symphonien aus dem Jahre 1788: in Es-dur, G-moll und C-dur (Jupiter) ohne Klarinetten geſchrieben ſind. Nur für die erſtgenannte fügte Mozart nachträglich die Klarinetten in der Originalpartitur hinzu. In dem Klarinettenkonzert, das er 1791 für ſeinen Wiener Freund, den Klarinettiſten Stadler, ſchrieb, legte er den Grund zur Weiterentwicklung des virtuoſen Spiels auf dieſem Inſtrument.

Er lernte in Mannheim hervorragende Inſtrumentalvirtuoſen kennen; namentlich unter den Geigern und den Holzbläſern ſolche, die zu den erſten Künſtlern ihrer Zeit gehörten. Der Verkehr mit ihnen und den Komponiſten der Mannheimer Kapelle wirkte anregend auf ſein ganzes künſtleriſches Schaffen. Aloyſia Weber begeiſterte ihn zu einigen der ſchönſten Arienkompoſitionen ſeiner damaligen Kompoſitionsperiode, unter denen die Arie »Non sò donde viene« wegen ihrer Wärme und ihres Wohllauts beſonders hervorgehoben werden muß. Die Bekanntſchaft mit dem Tenoriſten Raaff rief die Kompoſition der ſchönen Arie »Il cor dolente« hervor, die genau auf dieſes bedeutenden

Sängers ſtimmliche Fähigkeiten berechnet war. Der Verkehr mit Roſe Cannabich, der Unterricht, den er der Tochter des Hofkammerrats Serrarius gab, und die Aufträge Mannheimer Schüler veranlaßten ihn zu einer Reihe von Klavier-, Violin- und Quartettkompoſitionen. Für den Holländer De Jean in Mannheim verfertigte er mehrere Stücke für die Flöte, die beſtellte Arbeit waren und ihm ſchon aus dieſem Grunde wenig Freude machten. Unter den in Mannheim entſtandenen Klavierſonaten befinden ſich mehrere, die noch heute in der klavierſpielenden Welt, namentlich bei der Jugend beſonders beliebt ſind. Sechs ſeiner in Mannheim entſtandenen Klavier-Violinſonaten widmete er der Kurfürſtin von der Pfalz und überreichte ſie ihr in München perſönlich.

Man erkannte in Mannheim Mozarts Bedeutung wohl, und er hätte vielleicht, trotz mancher Gegenintriguen und trotzdem keine Vakanz in der Hofmuſik vorhanden war, die erwünſchte Anſtellung in Mannheim gefunden, wenn nicht ſein Mannheimer Aufenthalt in eine ſo außerordentlich ungünſtige Zeit gefallen wäre. Das kurpfälziſche Mannheim hatte ſeinen Kulminationspunkt von Glanz und Glück erreicht, wenige Wochen nach Mozarts Ankunft führte das große Staatsereignis der Vereinigung von Kurpfalz und Kurbaiern den jähen Umſchwung herbei. Der Tod des kinderloſen bairiſchen Kurfürſten, den der kinderloſe Karl Theodor beerbte, erfolgte nicht unerwartet, aber doch ſchneller, als man geglaubt hatte.

Als am Sylveſterabend 1777 der Hof wie gewöhnlich dem feierlichen Tedeum in der Hofkirche beiwohnte, kam ein Kourier an, der den Tod des Kurfürſten Maximilian von Bayern meldete. Sofort verließ Karl Theodor den Gottesdienſt und reiſte noch an demſelben Abend nach München ab. Am 2. Januar 1778 mußte die Hofmuſik zuſammentreten, um auf Befehl der Regierung bei einer großen Meſſe mitzuwirken, die veranſtaltet wurde, um dem Kurfürſten eine glückliche Reiſe nach München zu erwirken. Der Hof legte Trauer an, die geplanten Opernaufführungen unterblieben, alle Karnevalsfeſtlichkeiten wurden abgeſagt.

Was anfangs in Mannheim kaum geglaubt, dann aber unter bangen Ahnungen befürchtet wurde, ſtand im Sommer des Jahres 1778 unabänderlich feſt. Der Kurfürſt mußte Mannheim verlaſſen und in München ſeine Reſidenz nehmen, ſein ganzer Hof mußte ihm dahin folgen. Auch für die Hofmuſik kam dieſe Entſcheidung, denn es handelte ſich um eine Vereinigung der beſten Mitglieder der Mannheimer und der Münchener Oper. In dieſem Sinne erging am 23. Juni

1778 ein kurfürſtliches Reſkript an den Münchener Intendanten Grafen Seeau. Um die Maßregel der Verlegung der Mannheimer Hofmuſik nicht allzu hart für die betroffenen Familien erſcheinen zu laſſen, wurde beſtimmt, es ſolle jedem Orcheſtermitglied frei ſtehen, dem Hof nach München zu folgen oder mit gleicher Beſoldung in Mannheim zurückzubleiben. Aber bei der Ungewißheit des Schickſals der Zurückbleibenden wie der ganzen Stadt Mannheim zogen es faſt alle bis auf wenige Ausnahmen vor, dem Befehl des Kurfürſten zu folgen und nach München überzuſiedeln.

Der Fundus der Mannheimer Hofoper wird zum größten Teile zurückgeblieben zu ſein, denn er war durch den in München vorhandenen überflüſſig. Von den Dekorationen iſt dieſe Annahme ſicher, von den Muſikalien wahrſcheinlich.[1] Auch die ganze Regiſtratur der Hofmuſik ſcheint in Mannheim verblieben zu ſein mit Ausnahme der Perſonalakten noch im Dienſt befindlicher Mitglieder. Einiges von den Muſikalien und Dekorationen kam aus dem Opernhauſe heraus, alles übrige ſcheint mitſamt den Akten verbrannt zu ſein, als die Öſterreicher bei der Beſchießung des von den Franzoſen okkupierten Mannheim im November 1795 den Opernhausflügel vollſtändig in Aſche legten.

Aus den wenigen in Mannheim zurückbleibenden Hofmuſikern bildete Dalberg mit Hinzuziehung neuer Kräfte ſein kleines Orcheſter für die Zwecke des Nationaltheaters. Die Hoffnung Dalbergs, Peter Winter als Dirigenten dieſes Orcheſters zu erhalten und ihn von ſeinen Münchener Verpflichtungen loszubekommen, ſcheiterte; Georg Vogler hatte in einem Plan über die Aufrechterhaltung von Opernvorſtellungen am Mannheimer Nationaltheater nachdrücklich auf Winter, ſeinen Schüler, hingewieſen, aber Winter hielt an ſeinem Münchener Engagement feſt;[2] Ignaz Fränzl wurde Muſikdirektor am Mannheimer Nationaltheater. Unter den zurückbleibenden befand ſich auch der alternde Kapellmeiſter Holzbauer, der in Mannheim ſeine Penſion verzehrte und hier noch einige Jahre in Zurückgezogenheit lebte, bis er am 7. April 1783 im Alter von nicht ganz 72 Jahren ſtarb. Seit Ende des Jahres 1781 nahm ſein Gehör ab und es verließ ihn zuletzt faſt ganz. Er hatte noch in dieſen letzten Jahren die Genugthuung, mit zwei neuen Opern erfolgreich hervorzutreten, der einaktigen Oper „Dido", worin Didos Ende und die Einnahme Karthagos durch den Maurenkönig Jarbas geſchildert iſt (aufgef. Mannheim 1779) und der großen italieniſchen Oper »Tancredi«, die er als Tauber ſchrieb, und die in München in den Faſchingswochen des Jahres 1783 aufgeführt wurde.

Holzbauers Bleiben nützte Mannheim wenig, denn er stand dem öffentlichen Wirken fern und trat nur noch ausnahmsweise bei außerordentlichen Anlässen hervor. Alle die berühmten Künstler und Komponisten, die Mannheims Ruhm in der Musikwelt ausgemacht hatten, wurden ihm entrissen, die Cannabich, Stamitz, Toeschi, Wendling, Lebrun u. s. w. Auch Vogler folgte dem Hofe nach München. Das musikalische Leben in Mannheim schien mit einem Schlage vernichtet. Aber es raffte sich langsam wieder auf. Noch im Jahr 1778 traten Liebhaberkonzerte ins Leben, für deren Zustandekommen die in Mannheim zurückbleibenden Adels- und Beamtenkreise, namentlich die Familien Dalberg und Stengel thätig waren. Das Orchester in diesen Liebhaberkonzerten setzte sich aus vornehmen Dilettanten und Berufsmusikern zusammen, Ignaz Fränzl übernahm die Leitung. Aus diesen Konzerten erwuchsen die bis auf den heutigen Tag existierenden musikalischen Akademien des Hoftheaterorchesters. Mannheim stand an einem entscheidenden Wendepunkt seiner Existenz. Man hielt die Krisis für die Katastrophe und glaubte das Ende der Stadt nahe. Als der Kurfürst im Sommer 1778 wieder nach Mannheim kam, wurden alle erdenklichen Anstrengungen gemacht, um ihn zum Bleiben zu bewegen. Aber es half nichts. Karl Theodor war zur Verlegung seiner Residenz nach München verpflichtet.

Als eines Abends kurz vor der Abreise der Kurfürst und die Kurfürstin im Theater waren, versammelten sich einige Tausend Menschen, alt und jung, Männer und Weiber in den Straßen von dem Schauspielhause bis zum Schlosse, durch die sie fahren mußten. Als sie nun vorbeifuhren, warf sich all dieses Volk auf die Erde, die Weiber hoben ihre Säuglinge, die Männer ihre Kinder empor, und alles schrie um Gnade für die arme Stadt. „Es war ein rührender, schaudervoller Auftritt, sagt Stengel, der in seinen Memoiren diese Scene erzählt, die Kurfürstin weinte in dem Wagen und war so bewegt, daß sie im Schlosse mit Mühe die Stiege hinaufgebracht werden konnte.“ Der Hof verließ trotz alledem die Stadt und siedelte nach mehrmonatlichem Sommeraufenthalt in Schwetzingen dauernd nach München über. Es war eine schwere Prüfung für die Stadt, für ihr ganzes kommunales Leben, auch für ihr Kunstleben. Jetzt galt es kräftiges Sichaufraffen, selbständiges Neuaufbauen.

Im August 1778 wurde die Vereinigung der Mannheimer mit der Münchener Hofmusik zur vollzogenen Thatsache. In einem Reskript an den Grafen Sceau, Mannheim 24. August 1778[1] genehmigte der Kurfürst dessen Vorschläge über die Vereinigung der Mannheimer mit

der Münchener Hofmuſik. Der Beſoldungsſtatus für die nach München überſiedelnden Mitglieder der Mannheimer Hofmuſik wurde auf 28 857 fl. 32 Kreuzer feſtgeſetzt, der Beſoldungsſtatus der im Dienſt verbleibenden Münchener Hofmuſikmitglieder auf 16 895 fl. 57 Kr. Die vereinigte Mannheim-Münchener Hofmuſik, die 48+39 aktive Mitglieder zählte, koſtete alſo jährlich 45 753 fl. 29 Kr., welche Summe dem Intendanten Grafen v. Seeau in vierteljährlichen Raten vom Hofzahlamt ausbezahlt wurde. Den nach München verſetzten Mitgliedern des Mannheimer Hofmuſikſtabs wurde zur Beſtreitung der Reiſe- und Umzugskoſten ihre Gage für den Monat Oktober doppelt ausbezahlt.

Das geſamte Hofmuſikperſonal wurde dem Großhofmeiſteramt zugeteilt. „Soviel aber", heißt es gegen Schluß, „die dahier rückbleibende und reſp. in Penſion verſetzte Stabsangehörigen belanget, ſollen derſelben Stabsgeſchäfte durch den tit. Spengel sen., wie bishero von ſeinem Sohn geſchehen, beſorget, inzwiſchen aber den in Ruhe verſetzten Italienern das beziehende Penſionsquantum in Welſchland verzehren zu dürfen auf ihr Geſinnen geſtattet werden."

Wenige Tage ſpäter erfolgte jenes denkwürdige Reſkript vom 1. September 1778, worin Karl Theodor den Frh. v. Dalberg zum Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters ernannte und dieſer Bühne „zu einiger Nahrungsbeihülfe der hieſigen Stadt und Bürgerſchaft" einen Hofzuſchuß von 5000 Gulden verlieh.

Als Mozart im November 1778 wieder nach Mannheim kam, wo er bis in die erſten Tage des Dezember blieb,[1] waren alle dieſe Veränderungen bereits erfolgt. Er wohnte bei Mad. Cannabich und ſah ſich von den wenigen Mannheimer Freunden, die er noch vorfand, aufs liebenswürdigſte aufgenommen. Einige Tage nach ſeiner Ankunft, am 12. November, ſchreibt er darüber ſeinem Vater: „Gott Lob und Dank, daß ich wieder in meinem lieben Mannheim bin. Ich verſichere, wenn Sie hier wären, würden Sie das nämliche ſagen. Ich habe noch, ſo lange ich hier bin, nicht zu Hauſe geſpeiſt, denn es iſt recht das Gerüß um mich; mit einem Wort, wie ich Mannheim liebe, ſo liebt auch Mannheim mich, und ich weiß nicht, ich glaube, ich werde doch noch hier angeſtellt werden! Hier, nicht in München, denn der Kurfürſt wird, glaube ich, gar gern wieder ſeine Reſidenz in Mannheim machen, indem er die Grobheiten von den Herrn Bayern unmöglich lange wird aushalten können!"

Mozarts Hoffnung wurde getäuſcht, wie die Hoffnung Mannheims. Alle Klagen und Bitten der Mannheimer, die ihre Stadt dem Untergange nahe glaubten, fruchteten nichts. Mannheims Reſidenzherrlichkeit

war zu Ende. Eine kleine Entſchädigung war ihnen gewährt durch die Eröffnung des Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung, aber noch ahnten ſie nicht, was dieſe Bühne für ſie ſein werde.

Mozart trat zu Dalberg in nähere Beziehungen, worüber er uns ſelbſt in ſeinen Briefen Kunde giebt. Dalberg ſchlug ihm vor, für die Mannheimer Bühne ein Duodrama zu ſchreiben nach der Art der beiden berühmten Bendaſchen Werke „Medea" und „Ariadne auf Naxos", die er „mit dem größten Vergnügen" und mit lebhaftem Erſtaunen über ihre Wirkung im Mannheimer Theater hatte aufführen ſehen. „Sie wiſſen wohl", ſchreibt Mozart an ſeinen Vater, „daß da nicht geſungen, ſondern deklamiert wird, und die Muſik wie ein obligiertes Recitativ iſt. Bisweilen wird auch unter der Muſik geſprochen, welches alsdann die herrlichſte Wirkung thut . . . Wiſſen Sie, was meine Meinung wäre? Man ſolle die meiſten Recitative auf ſolche Art in der Oper tractieren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Muſik auszudrücken ſind, das Recitativ ſingen". Einige Tage ſpäter erklärte er ſich bereit, für 25 Louisd'or ein Monodrama zu ſchreiben, noch zwei Monate in Mannheim zu bleiben und die Aufführung ſeines Werkes vorzubereiten. Aber ein derartiger Vertrag kam nicht zu Stande, trotzdem er mit der Kompoſition des in Ausſicht genommenen Werkes — es war die „Semiramis" des Frh. Otto v. Gemmingen — bereits begonnen hatte, wie aus einem Brief vom 3. Dezember an ſeinen Vater hervorgeht: „Ich ſchreibe nun dem Hrn. v. Gemmingen und mir ſelbſt zuliebe den erſten Akt der deklamierten Oper, (die ich hätte ſchreiben ſollen) umſonſt, nehme es mit mir und mache es dann zu Hauſe aus. Sehen Sie, ſo groß iſt meine Begierde zu dieſer Art Kompoſition . . ." Leider hat ſich bis heute von dieſem Werke, das vielleicht gar nicht vollendet wurde, keine Spur vorgefunden.

Auch zu einer großen Oper wollte ihn Dalberg veranlaſſen. Es war Dalbergs dramatiſche Dichtung „Cora", die er in Muſik ſetzen ſollte. Aber verſchiedene Gründe ſchreckten ihn von dieſer Arbeit ab: der Mangel an guten Sängern und Sängerinnen, mit denen Dalberg die Cora hätte aufführen können, die Nachricht, die Dalberg ihm hatte zukommen laſſen, daß Gluck und Schweitzer bereits an der Kompoſition desſelben Libretto arbeiteten,*) und nicht in letzter Linie die Länge

*) Dalberg hatte die Genannten ohne Erfolg für ſeine „Cora" zu intereſſieren verſucht. Vogler erbot ſich damals, Cora bis zum Januar 1779 zu komponieren und gegen einen Vorſchuß von 1000 Gulden die Partitur ſtechen zu laſſen, eine beſondere Ausgabe der Arien, ſowie den Druck des Textbuchs und einer muſikaliſchen Zergliederung zu beſorgen. Dalberg ging auf dieſes Anerbieten nicht ein.

und die ganze Art der Dalbergſchen Dichtung. Die Schickſale der peruaniſchen Sonnenprieſterin lagen ihm vollſtändig fern, denn darüber war er ſich jedenfalls jetzt ſchon klar, daß der nationalen Oper mit derartigen Stoffen nicht gedient ſein konnte.

Noch einmal trat übrigens in ſpäteren Jahren an Mozart aus Mannheim das Anerbieten einer Operndichtung heran, und zwar von Klein, der ihm in den erſten Wochen des Jahres 1785 ſeinen „Rudolf von Habsburg" überſandte. Mozart ſchrieb dem Dichter, das Werk habe ihn intereſſiert, aber er ſei ſo mit Arbeiten überhäuft, daß er noch nicht zu einer ruhigen und vollſtändigen Lektüre derſelben gekommen ſei, er möge es ihm noch einige Zeit anvertrauen. Aber Mozart konnte ſich trotzdem nicht zur Kompoſition dieſer hiſtoriſchen Oper verſtehen, er hatte ſeine guten Gründe dabei.[1]

Der Plan, eine Oper zu komponieren, beſchäftigte Mozart während ſeines ganzen Mannheimer Aufenthalts, aber ohne daß er ihn konſequent verfolgte. Anfangs Januar 1778 hört er, daß der Kaiſer in Wien eine deutſche Oper zu errichten beabſichtige und einen jungen Kapellmeiſter ſuche, der die deutſche Sprache verſtehe, Genie habe und imſtande ſei, etwas neues auf die Welt zu bringen. Sofort fühlte er ſich berufen zu dieſer Stelle, um die ſich auch Benda und Schweitzer bewarben. „Wenn der Kaiſer mir 1000 Gulden giebt", meinte er, „ſo ſchreibe ich ihm eine deutſche Oper, und wenn er mich nicht behalten will, ſo iſt mir's einerlei." Kaum einen Monat ſpäter, am 2. Februar ſchreibt er an ſeinen Vater: „Vergeſſen Sie meinen Wunſch nicht, eine Oper zu ſchreiben! Ich bin einem jeden neidiſch, der eine ſchreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder ſehe. Aber italieniſch, nicht deutſch, eine seria, nicht buffa!" Und am 7. Februar: „Das Opernſchreiben ſteckt mir halt im Kopf, franzöſiſch lieber als deutſch, italieniſch aber lieber als deutſch und franzöſiſch." Bald nachher ſchreibt er den trotz Gluckſcher Einflüſſe italieniſch gefärbten und im Stil der opera seria gehaltenen »Idomeneo«.

Es iſt auffällig, daß die Mannheimer „Opernrevolution", die Pflege der deutſchen Oper in Mannheim damals keinen größeren Eindruck auf ihn gemacht hat. Mit einem Günther oder einer Roſamunde ließ ſich allerdings keine neue Epoche des Operngeſchmacks heraufführen. Die Anregungen, die Mozart in Mannheim fand, lagen mehr auf dem Gebiet der Konzertmuſik. Auf ſeinem Wege von der „Entführung" bis zur „Zauberflöte" führte er das durch, was Holzbauer und Schweitzer vergeblich verſucht hatten, die Populariſierung der deutſchen Oper, die Verdrängung des italieniſchen Geſchmacks.

Bei Holzbauer und Schweitzer war es hauptſächlich nur das Libretto, das nationale Tendenz trug. Bei Mozart iſt trotz gewiſſer Berührungen mit den Italienern vor allem die Muſik deutſch. Zur Zeit, als man in Mannheim Opernreformen plante und großes Weſen von dieſen Plänen machte, war der Reformator der Oper bereits am Werk: es war Gluck. Aber ſeine großen Meiſterwerke drangen damals nicht an die Mannheimer Hofoper, nur einige unbedeutende Kompoſitionen von ihm wurden bei Hofe aufgeführt.

Vier Jahre vor Wieland-Schweitzers Alceſte ließ Gluck ſeine Alceſte erſcheinen, und die Gedanken, die er in der berühmten Widmungsvorrede zu dieſem Werke ausſprach, Gedanken, die er in ſeiner Muſik verwirklichte, waren die Grundlage einer neuen Kunſt, einer Kunſt, die den nationalen Charakter mit der univerſalen Bedeutung vereinigte. Schon wehte die friſche Morgenluft dieſer neuen Kunſt, als Mannheim und die übrigen muſikaliſchen Metropolen jener Tage noch bewundernd vor den Modegötzen des Auslandes lagen. Als ſich dann die Mannheimer Kunſt auf ihre nationalen Aufgaben beſann, war es nicht die Oper, deren Entwicklung ſie neue Wege zu weiſen vermochte, ſondern Schauſpielkunſt und Tragödie. Mit Schillers Räubern wurde in Mannheim die klaſſiſche Blütezeit des deutſchen Dramas geboren, denn erſt mit der Mannheimer Räuberaufführung wurden Schiller die Pforten zu ſeiner dramatiſchen Laufbahn geöffnet.

Gluck hatte einem größeren die Wege geebnet, die zur Vollendung des muſikaliſchen Dramas führen ſollten. Als Richard Wagner, an Glucks Prinzipien anknüpfend, ſeine großen nationalen Dramen ſchuf und zur Verwirklichung ſeiner Ideen an das deutſche Volk appellierte, fand er in Mannheim einen fruchtbaren Boden für ſeine Kunſt und thatkräftige Unterſtützung ſeines Unternehmens. Das deutſche Bürgertum war reif für die Kunſt geworden. Echter nationaler Bürgerſinn in Mannheim hat, wie Wagner ſelbſt ausſprach, in ihm zuerſt den Glauben an die praktiſche Verwirklichung ſeiner Pläne befeſtigt.

Anhang.

Vorliegende Arbeit beruht in ihrem archivaliſchen Teil auf Nachforſchungen im Großh. Generallandesarchiv in Karlsruhe und im Kgl. geh. Hausarchiv in München. Den Beamten dieſer Inſtitute ſpricht der Verfaſſer für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen geziemenden Dank aus, ebenſo den Beamten der von ihm in Anſpruch genommenen Bibliotheken, nämlich: der Großh. Univerſitätsbibliothek in Heidelberg, der Großh. Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe, der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, der Ständiſchen Landesbibliothek in Kaſſel und der Öffentlichen Bibliothek in Mannheim. Zu beſonderem Dank für freundliche Unterſtützung iſt der Verfaſſer verpflichtet: Herrn Prof. Kautzmann in Mannheim, Herrn Dr. Sandberger in München, Herrn Dr. Sillib in Heidelberg, Herrn Dr. Weiß in München und Herrn Prof. Wilie in Heidelberg.

Anmerkungen.

S. 2. A. 1. Was über die Mannheimer Oper des 18. Jahrhunderts bisher bekannt war, ſtützte ſich außer den Mitteilungen Jahns (Mozart 2. Bd.) hauptſächlich auf den kurzen Abſchnitt, den Pichler (Chronik des Mh. Th.'s) dieſer Zeit widmet. In der Feſtſchrift zur 33. Tonkünſtlerverſammlung des allg. deutſchen Muſikvereins in Mannheim 1897 widmete der Verfaſſer vorliegenden Werkes in einem Überblick über „die Entwicklung des Mannheimer Muſik- und Theaterlebens" jener Periode einige orientierende Worte.

S. 10. A. 1. Vgl.: Über die wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Beſtrebungen wittelsbachiſcher Fürſten aus dem Hauſe Pfalz. Feſtrede von Kluckhohn, München 1880. — A. 2. Von Behaim beſitzt die Heidelb. Univ.-Bibl. das autogr. Handexemplar ſeiner geiſtlichen, moraliſchen und weltlichen Gedichte. Cod. pal. 312. Vgl. Häußer 1,416 f. — A. 3. Chriſt im N. Arch. f. Geſch. Hdbgs. 1,54 u. 2,93. Hautz, Geſch. der Univerſität Heidelberg 1,465. — A. 4. Töpke, Matrikel der Univerſität Heidelberg 1,646.

S. 11. A. 1. Karlsruhe GLA. Kopialbuch 473; fol. 223. „Ordnung der Sengern durch unßern gnd. Hrn. begriffen. (Regierungszeit des Kurfürsten Philipp.) Item nach dem wir Johannes Suſt zu unſerm Sengermeiſter uffgenommen und Jme bevolhen haben daſſelbig flißlich zu verſehen alſo bevelhen wir Jme das noch uff ſolch meynung als nachfolgt.

Item zum erſten bevelhen wir Jme unnſer Senngerknaben das er die ziehen und leren woll zu dem beſten u. geben im macht wo die ſtrefflich wern die zu ſtrafen doch das die ſtraff zymlich als jungen Knaben zugehort geſchee. Er ſol ſie auch dar zu halten das ſie zu allen Amptern die in unſer Capellen geſungen werden, gegenwertig ſyn u. was da geſungen werden ſoll, das ſie das wol können vor überſungen haben, uff das kein confuſe da geſchee.

Item es ſoll auch der genant unſer ſengermeiſter ſelbs auch die andern Geſellen wer die ſyn werden perſonlich by vorgedachten ampten ſin und ſolichs mit vlys und ernſt helffen vollbringen durch iren geſang oder wie ſich dann zu yglicher zyt das geburt u. ob die geſellen einer oder mer . . . . [undeutlich] oder fareleßig inn ſollchen amptern zu ſingen, oder perſonlich daby zu ſyn ſie wolten, ſoll Johannes ine das allein gütlich unterſagen u. wo ſie das nit abſtellen wolten, ſol er uns ſolichs fürebringen u. ſich doch mit ine in keyn zweyung oder kriegung geben, deßglichen ſie mit Jme, ſunder ſie zu beyden teyln ſollen unns ſolchs wo es not wurt entſcheiden laſſen, deßglichen wo der genant Johannes farleßig ſin wolt, ſollen die andern ſolichs Jme auch gütlich underſagen u. wo er ſollchs nit myden würd, ſollen ſie uns ſolichs auch fürbringen.

Item wann fremd lüt hie ſyn, oder etwas nüwes zu ſingen iſt, oder ſo ſie an fremden enden ſingen, ſollen ſie alle vor zuſamen geen was geſungen werden ſol, das flyßlich überſingen u. welch ſich ſolchs widdern wolt ſollen die andern ſolichs im gütlich underſagen.

Item wir gebietten in ernſtlich u. wollen ſolichs ſtracks von in allen gehabt haben, das ob ir eyner zu dem andern eyn unwillen hat das der von ſtunde abgeſtelt werd, ſunnder ſie ſollen gut geſellen ſyn und freuntlich mit eyn leben uff daß unſer Capelle deſt ſtetlicher u. erlicher beſungen werden got zu lob u. das wir des auch Ere haben welcher aber ſolchs überfüre u. verachten wölt mit worten oder wercken, es were wenig oder viel ſo wir das erfürn wolten, wir ſolches ungeſtrafft nit laſſen u. uns gegen inen bewyſen das ſie ſehen wir nitt gefallens darob hetten.“ — A. 2. Cod. pal. germ. 87 der Heidelberger Univerſitätsbibliothek (Wilken S. 337). Am Schluß heißt es:

Diſ buch daß hot durch groſſ begyrt
Johannes ſuſt getranſſeryrt
Eyn ſyngermeiſter uſſerkorn
Hertzog philypſen hogeborn u. ſ. w.

1470 vollendet. Die Handſchrift enthält vorn ein gemaltes Bild, welches den Verfaſſer darſtellt, wie er knieend dem jungen Pfalzgrafen Philipp ſein Werk überreicht. Dabei ſtehen auf einem flatternden Spruchband die Worte:

Laborem nunc dux accipe!
De musice discipulo
Sed plus affectum suscipe
Johannis de suzato.

A. 3. Nach Rob. Eitner in der Allg. deutſchen Biographie (ADB.) 31,491 f., wo ſich weitere Litteraturangaben finden. Vgl. Monatshefte f. Muſikgeſch. 1894, S. 26,

Vierteljahrsſchr. f. Muſikwiſſenſch. V. und VII, 288, G. A. Ritter, Geſch. des Orgelſpiels S. 97. Ambros, Muſikgeſch. Bd. 3.

S. 12. A. 1. Monatshefte f. Muſikgeſch. VIII, 85. — A. 2. Karlsruhe GLA. Kopialbuch Nr. 485, Fol. 428. „Wie Leodegarius ſenger zu eim Baſſiſten ſechs Jar lang beſteilt unnd uffgenommen iſt. [1527] Wir Ludwig ꝛc. bekennen ꝛc., das wir Leodegarien zu unſerm ſenger und Baſſiſten ſechs Jar lang die nechſten nach dato diſes brieffs folgende beſtellt und uffgenommen haben, thun das hiemit und in krafft diſes brieffs, Alſo das er unns vleißlich und getreuwlich gewarten ſoll in der Cappellen und ſunſt, wo ime das von unſernt wegen zu jegklicher Zeitt geputen und thun bevolhen wurtt, auch unſerm jetzigen Sengermainſter und nach ime einem jeden, der an ſein ſtatt von unns uffgenommen wirt, in allen dem das geſang betrifft, gehorſam und gewertig ſein ſoll, vleißlich und zu rechter Zeitt zu Kore gen und aus Rediiche mergckliche ehafft urſach kein meß veſper noch Salve verſeumen, auch recht zu ſingenn unnd nyemants irre machen ſich befleißenn fridlich mit ſeinen geſellen ſein, kein gezenk in oder ußerhalb der Kirchen ſuchen oder anfahen, darzu an erlaubniß unnſer nit ußreitten, farren oder webern, und unnſer Haimlichkait, ſo viel er der erfert oder welß, zu verſchweigen, Heruff hat er unns gelopt und ein Aid zu gott geſchworn uns getreuw und holt zu ſein fur unnſerm ſchaden zu warnen fromen und beſtes zu werben und wie obſteet getreuwlich zu dienen Umb ſolliſchen ſeinen dinſt wollen wir ime jorilchs und eins jeden jars beſonder das uff heut dato angeet dis obbeſtimmt jar zall uß, ſovill er der erlept dreißig gulden zehenn malter Kornns einhaib fuder weins und ein hoffklaid ſo wir ander ſeins gleichen kleiden werden, geben und außrichten loſſen Sonder und on alles geverde. Datum Haydelberg under unſerm zuruck uffgedrucktem ſecrett uff Martini Anno XXVII. Zwantzig unnd ſiebenn Deß hat er ſeinen Reverß geben."

S. 13. A. 1. Häußer, Geſch. der Pfalz 1,589. — A. 2. Vgl. eine Reihe von Aufſätzen in Eitners Monatsheften für Muſikgeſch., beſonders 1894. Ambros, Muſikgeſch. 3,403. E. Radecke, das deutſche weltliche Lied in der Lautenmuſik des 16. Jhdts. Vierteljahrsſchr. f. Muſ. Wiſſenſch. VII, 285 ff. Von Eitner ſind auch die Artikel in der ADB.: Lemlin 18,256; Forſter 7,164; Othmayr 24,556. Vgl. auch Eitner, Bibliographie der Muſikwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Becker, Tonwerke des 16. u. 17. Jhdts. und Mettenleitner, Muſikgeſchichte der Oberpfalz. Ferner: Töpke, Matrikel der Univerſität Heidelberg.

S. 15. A. 1. ADB. 12,749. Lipowsky Bayr. Muſiklexikon S. 128 glaubt, Janſon ſei Hofmuſikus in München und ſpäter daſelbſt Kapellmeiſter geweſen. Dieſe Notiz beruht jedoch nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. A. Sandberger in München auf einer mißverſtandenen Stelle in Münchener Kreisarchivakten, woraus deutlich hervorgeht, daß Janſon wohl „bairiſcher" Kapellmeiſter, aber in Heidelberg war.

S. 17. A. 1. Joannis Reuchlin Phorcensis Scenica Progymnasmata hoc est Ludicra praeexercitamenta. Acta ludis Februis in edibus illustris principis et reverendi Dni Joannis Camerarii Dalbergii, Vangionum Episcopi . . Pridie Kal. Februarias Anno MCCCCXCVII. Als Mitwirkende ſind genannt: Jacob Dornberger, Jacob Eltz, Jacob Lutz, Jacob Merkel, Jacob Wimpfeling jun., Erasmus Münch, Hieronymus Quaich, Johannes Gnypo, Johannes Bühel. »Modos fecit Daniel Megel, Joannes Richartzhuser recensuit.« Dalberg bewirtete nach der Aufführung die Darſteller in ſeinem Hauſe und beſchenkte ſie reichlich. In ihrem Namen nahm Valentin Heiſant aus Weißenburg das Wort zu einer lateiniſchen Dankrede, worin er den Biſchof feiert als den, der den humaniſtiſchen Studien in Heidelberg Eingang

verſchafft habe. — Das Reuchlinſche Stück iſt kurz beſprochen bei Geiger, Renaiſſance und Humanismus S. 473 f. Derſelbe findet eine Verwandtſchaft des Stoffes mit der franzöſiſchen Farce Maître Pathelin. Die Chorgeſänge ſind behandelt von Liliencron in der Vierteljahrsſchr. für Muſikwiſſenſch. VI, 314. Wegen der Überſchriften »choranles chorus« iſt es ſicher, daß die Chöre mit Flötenbegleitung geſungen wurden. Als Stilprobe ſei der Chorgeſang des zweiten Aktes mitgeteilt:

Digna sunt Apolline,
Qno coruscant nnmine,
Diligamus ergo nos
Quorum ludos scenicos,
Quae concinunt poete,
Divinitus prophete
Vates celitus sacros
Ostendimus facete.

Irgendwelche ſceniſche Angaben finden ſich nicht, die Scene iſt vollſtändig neutral. Der Schauplatz wechſelt ſtrenggenommen in jedem Akt mehrmals, aber davon nimmt der Dichter keine Notiz. Der vierte Akt, deſſen zwei Hauptſcenen wir im Folgenden noch (mit regulierter Orthographie) mitteilen, ſpielt zuerſt bei dem Advokaten Petrucius, dann im Gerichtslokal vor dem Richter Minos.

Actns Qnartns.

Dromo, Petrucius.

Dr. Salve perite inris et miseris pater,
Patrone, consul, rhetor et legum sciens!
Petr. Non admodum misero pater, sed diviti,
Nam liberi, uxor et domus mnltis egent,
Quos cogor edncare mercennarius.
Quare nihil me pauper unquam divitat.
At vade pauper! Abi, miser me nil beat!
Dr. Quid sit lucri ex causa tibi qnid nascitur?
Petr. Potest qnidem hoc, sed cedo, quid negocii est.
Dr. Nosti Danistam? Petr. Foeneratorem malum?
Novi. Dr. Trahit nunc me ante iudicem sagax.
Quare nam? Oportet sciscitari singula.
Meo magistro quid referre debui
Octo aureis sumptis, eos non tradidi,
Sed eredito mereem recepi et vendidi.
Nunc postulant uterqne, utrisque pernego.
Nequeunt probare uterque propositum sunm.
Petr. Causam bonam foves, si dimidium dabis
Octo aureorum, at est secus, si non dabis.
Dr. Cui darem? Petr. Mihi patrono, nam mea
Opera solutus eris ab hac instantia.
Dr. Duos dabo, miserere paupertatulae!
Petr. Fiat! Cave nil nisi ble respondeas!
Si quaero quae, tu redde ble, atqne alind nihil.
Dr. Faciam. Petr. Dnos mihi polliceris aureos?
Dr. Promitto, dummodo vicero. Petr. Modo viceris.
Eamus huc. Jndex tribunal occupat.

Minos, Dauista, Petrucius, Dromo.

Min. Preco, iube sileutium, adversarii
Ubi sunt? Abest nomenclator nominum.
Dan. Compareo, iudex, et aio, quod Dromo
Ulnas recepit panni adusque quindecim
Metiente me, preciiqne nii mihi soivit.
Cogatur ergo octo aureos persoivere.
Min. Quid tn taces? Dr. Ble. Petr. Apparet hic surdus miser.
Min. Vade hinc Petruci patrociuare surdo hnic.
Petr. Duceudus haud vocaudus est, id sentio.
Min. Curate vos causidici, ut unusquisque sit
Cnm instructionibus paratus iitium,
Ne ut antea turbemur iu processibus.
Sed iutroit Petrucius iam, quem prius
Audire et expedire stat seutentia.
Petr. Minos, miser surdaster atque mutus hic
Nequit fateri ant diffiteri nec loqui
Sed cousulo, Danista causam testibus,
Si vincere optat et obtinere, iam probet.
Dau. Taceatue sive loquatur, id refert nihil.
Ego solus hoc sibi soiitario dedi, [!]
Igitur probare nil qneo, sed hnnc pcto
Jurare decisorium et caiumniam.
Min. Petruci, eum addnc, ut vci hnnc interrogem.
Homo, Danistac quid respondendnm pntas?
Dr. Bie. Min. Non voles caiumuiam inferre improbc?
Dr. Ble. Mln. Interrogatus verane negaveris?
Dr. Ble. Min. Sed probatione falsaue utere?
Dr. Ble. Min. Nevc qnos pecunia corruperis?
Dr. Ble. Min. Differendamne tibi litem pares?
Dr. Bie. Min. Saepe Ble mnltumqne Bie! Tibi suadeo
Danista, nt hunc missum sinas, nil obtiues.
Dau. Ego obsecundor et obsequor, valeat iatro!
Min. Et ego Petruci absolvo sic clientuinm.

Als dann im 5. Akt Petrucius den verſprochenen Lohn von Dromo verlangt, antwortet dieſer auch nur »Bie« und bringt ſeinen Verteidiger dadurch in große Wut. »Non quiescam — ſagt Petrucius abgehend — donec inveniam modum soivendo sis, aliter minas male senseris!«

S. 18. A. 1. Thomas Schmid „Thobias" Heidelberg 1578, vgl. Gödecke Gr. 2,385. Häußer 2,125. — A. 2. Nach Hubertus Thomas (Ausg. Bülow 2,243). — A. 3. GLA. Kopialbuch 495 fol. 37. d. d. Heidelberg Montag nach dem heil. Criſttag anno 1544. — A. 4. Codices Palatini Latiui Bibliothecae Vaticauae recensuit H. Stevensou innior, recognovit J. B. de Rossi, Tom. I, p. 255: Cod. pal. Lat. 716. Chart. in f. Scriptus anno 1533, foi. I—VII (192) »Michaelis Gass archimusici Principis Ludovici Palatini tercii directorinm omnium eorum, quae per tocius anni curricuium iu sacello Illustrissimi Priucipis Palatini canuutur et aguutur, eiusdem nomine, lussu et auctoritate congestum auno dom. MCCCCCXXXIII.« Foliis I—VI praefigitur »Index eornm, quae in hoc libro continentur.«

S. 19. A. 1. Urkundenbuch der Univerſität Heidelberg, hg. von Winkelmann S. 251. Vgl. Hautz 1,464. Die betreffende Stelle dieſer Bulle lautet: ».... item ut in dicta capella sex sacerdotes et duodecim cantores cum aliis ministris, qui divisa officia continue et devote celebrent, deputentur et constituantur.«

Eine neue Orgel in der Heidelberger Schloßkapelle wird bei der Hochzeit Friedrichs II. (26. Sept. 1535) erwähnt, in der poetiſchen Beſchreibung dieſer Hochzeit durch Peter Harer heißt es:

Es war ein orgell, welche hott
Machen lon mit koſtlichem rott
Jnn diſz cappell der milte wirt
Gott zu eren ganz art bezirt
Mit Farben auffgeſtrichen ſchon.

A. 2. Vierteljahrsſchrift für Muſikwiſſenſchaft VII, 289. Ambros 3, 440; Gödecke Grundriß 2,29. Die Grabſchrift Ochſenkühns und ſeiner Gattin Sibylla ſiehe in Melchior Adams Verzeichnis der Jnſchr. ſämtl. Monum. in Heidelberg (Hdlbg. 1612) S. 100. Ein Porträt Ochſenkühns findet ſich am Schluß ſeines Tabulaturbuchs, deſſen Jnhaltsangabe ſiehe Monatsh. f. Muſikgeſch. 4,52 f.

S. 20. A. 1. Denkw. d. Ritters von Schweinichen hg. von Öſterley 67 f. Vgl. Kluckhohn, Leben Friedr. d. Fr. 427. — A. 2. Häußer 2,84. Chriſt A. Arch. f. d. Geſch. Hdbgs. 1,55. — A. 5. Nach Rob. Eitner ADB. 16,319. Vgl. Gödecke Gr. 2, 53. — Jn dem Sammelkodex der Heidelb. U. Bibl. Cod. pal. 846 fol. 92 findet ſich eine Aufſtellung über die Anzahl der Kapellmitglieder, wohl ins Jahr 1579 gehörig, bei der ſich aber nicht konſtatieren läßt, ob dieſelbe ſich auf wirkliche Verhältniſſe bezieht. Es iſt darin die Rede davon, daß in der Sängerei 10 Perſonen ſein ſollen, daß es aber ungefähr 10 Sänger mehr ſind, daß es ſtatt eines Organiſten deren zwei ſind u. ſ. w. — A. 4. Palatina I, 291. Über den Thesaurus picturarum, der in einer großen Reihe von Codices gleichzeitige chronikaliſche Aufzeichnungen mit ſchönen Abbildungen enthält, iſt zu vgl. Wirth, Archiv f. Geſch. Hdbgs. 1,133, Ph. A. F. Walther. Beiträge zur näheren Kenntnis der Großh. Hofbibl. in Darmſtadt 1867 und Mitt. z. Geſch. d. Hdb. Schloſſes I, 5 ff. Verfaſſer und Sammler der beiden Bände Palatina, die Aufzeichnungen und bildliche Darſtellungen aus den Jahren 1559—1601 enthalten, iſt der Kirchenrat Marcus zum Lamb in Heidelberg (1572—1620). Die betreffende Stelle in Pal. 1,291 lautet: »... in horto praedicti Dom. Electoris inter alia huius modi festivitatibus consueta spectacula Neptunus delphino insidens curru triumphali circumductus fuit.«

S. 21. A. 1. Tagebuch Friedrichs IV. vgl. Zeitſchr. f. Geſch. d. Oberrh. 23,201 ff. — A. 2. GLA. Kopialbuch 572. lib. off. Frid. IV. 1592—1610 Fol. 20. „Wie Chriſtian Engellmann zu einem Vocalis et Instrumentalis musico angenommen worden. 18. Juni 1604. „Wir Friderich ꝛc. bekennen und thun kundt offenbar mit dieſem brieff, daß wir unſeren lieben, getreuen Chriſtian Engellmann zu einem Vocalj unnd Jnſtrumentalj Muſiko in unſer angeſtelte Hoffmuſic der geſtalt angenommen, daß er zuvörderſt uns getreu, holdt, gehorſamb und gewertig ſein, unſern ſchaden warnnen, frommen und beſtes, ſoviel an Jhme, befürdern und was er unſerer heimlichkeiten erfährt, daſſelb biß in ſein grub verſchweigen, auch ſich ſonſten deren ordtnung, welche wir jetzmaln unſerem Capellenmeiſter zugeſtelt oder künfftig noch geben möchten, als viel Jhnen die betrifft und bindet, gemeß erweißen ſoll. Dagegen ſoll Jhme Jedes Jars neben dem Diſch zu hoff uf ſeine Perſon durch einen Jeden unſren Cammermeiſter, der ſein würdet, neben dem theil, das Jhme an den fallenden

verehrungen geburen würdt, vierzig gulden in Münz, zwey hofftücher, ein ſommers und ein winters, gegen ſeiner zimlichen quittung außgericht werden. Hierauff hat er unns gelobt und einen leiblichen Aidt zu Gott geſchworn, deme allem wie vorgemelt, und wie unßer Marſchalckh, Haushoffmeiſter, Capellenmeiſter oder die Cappelnordtnung Ihnen heißen werden, treulich nachzuſetzen, ohne gefehrdte. Deſſen zu urkundt haben wir unſer Secret hievor trucken laſſen. Datum Heidelberg den achtzehenden Juny Anno ſechzehenhundert und vier."

S. 22. A. 1. GLA. Kopialbuch 509 Fol. 349. — A. 2. GLA. Kopialbuch 509 Fol. 408. — A. 3. GLA. Copialbuch 509 Fol. 399 und 400. „Wie Johann Dröttlin zu einem Capellenmeiſter über die Cantorey undt Inſtrumentiſten beſtelt worden". [1598] — „Wir Friderich etc bekennen etc daß wir unſeen lieben getreuen Johan Dröttlin zum Capellenmeiſter über unſer Cantorey und Inſtrumentiſten beſtelt und angenommen, der geſtalt, das er uns getreu undt holdt ſein, unſern ſchaden waenen, frommen und nutzen fürdern, auch täglich oder ſo offt wir es begeren, alhie oder außerhalb uffm landt, da wir ieder Zeit außraiſen, uns uf den Dinſt warten, die Muſic ſeines beſten fleiß und verſtandts zum geſchicklichſten anordnen und tirigirn, das dieſelbe Juſt und an ſeinem fleiß kein mangel erſcheine, deßgleichen unſere Muſicaliſche Inſtrumente alſo zurichten und auch erhalten, damit man ſie ieder Zeit undt ſtundt gebrauchen könne. Feener ſoll ermelter unſer Capellmeiſter und Musicus auch einen iungen ortlich zum ſingen abrichten. Deßgleichen was ſonſt ins gemein ſeinem Ampt ferner anhangt, das ſoll er unverdroßenes fleis gleicher geſtalt ieder Zeit außrichten undt thun, wie einem treuen Diener, Capellmeiſter und Inſtrumentiſten gebüret, als er uns dann darüber gelobt undt ein leiblichen Aidt zu Gott geſchworen hatt. Umb undt für ſolchen ſeinen Dinſt ſollen undt wöllen wir ihme Jahrs, daß uff Johannis Baptistae an, auch künftig iedesmahls uff bemelte Zeit wieder außgehet, zur Dinſtbeſoldung raichen und geben laſſen Ein hundert gulden gemeiner Landtswehrung aus unſer Cammer, Ein halb Fuder wein durch unſern hoffkeller, acht malter Korn durch unſern Kaſtenknecht, zehen gulden für ein Hoffſommerkleidt und die wohnung in unſer Sengerei alhie, auch ſoll er für ſein perſon den Diſch zu hoff haben. Zu Urkundt verſigelt mit unſerm hiefür getruckten Secret. Datum Heidelberg uff Johannis Baptistae den 24. Junij A° 98."

S. 23. A. 1. GLA. Kopialbuch 509 fol. 408: 3. Juli 1598. „Wir Friedrich etc. bekennen etc., daß wir unnßern lieben getreuen Lorenz Haußleib burgeen zue Nürnberg zu unßerm Diener von hauß auß der geſtalt uffnehmenen und beſtellen laßen, daß er uns getreu und holdt ſein, unſeen ſchaden warnen, frommen und nutzen fördeen und uff ieder Zeit unnßer erfordeen, wan wir ſeiner bedurffig ſein werden, oder deß Jars zum wenigſten Zwey oder Drey mal alhie oder wohin wir ihne beſcheiden werden, gehorſamblich erſcheinen, unnßere habende Muſikaliſche Inſtrumenten, Poſitiu [Poſitiv: kleine Zimmerorgel ohne Pedal], Orgeln und dergleichen in gute, richtige ordnung bringen und erhalten, da waß an denſelben zerbrochen oder mangelhafft daran ſein, daß ſelbiges der gebür wider ergenzt, reparirt und zum gebrauch alſo zugerichtet werde, daß wan man eines oder des andeen vonnöten, ſie ohngehindert zu ieder Zeit und ſtundt gebraucht werden können, deßgleichen was ſonnſten ins gemein ſeinem Ambt ferner anhangt, dem ſoll er unvertroßenes vleiß gleicher geſtalt nachſetzen, wie einem treuen Diener gebürt, alß er unß dan darüber gelobt und ein leiblichen eidt zu Gott geſchworen. Umb und für ſolchen ſeinen Dienſt ſollen und wollen wir Jme Jahrs, das uff heut dan an, und künftig iedesmale uff bemelte Zeit wider außgehet, zur Dinſtbeſoldung raichen und geben laſſen fünffzig

gülden Reichswehrung auß unßerer Cammer, dargegen er uff ſeinen koſten anhero zu ziehen ſchuldig ſein und wan er alſo in unßerm Dinſt allhie erſcheinen würdt, vor ſeine Perſon und einen Diener den Tiſch zu Hoff wie andere ſeines gleichen haben ſolle. Zu urkhunndt verſigelt mit unßerm hiefür getrucktem Secret. Datum Heidelberg, den dritten Julij, Im fünfftzehen hundert acht und Neunzigſten Jahr." —

A. 2. Aus alten Heidelberger Einwohnerverzeichniſſen laſſen ſich folgende Muſikernamen feſtſtellen. 1588: Veit Wenig, Trompeter; Kilian Obrigk, Trompeter; Heinrich Neuhöfer, Trompeter; Hans Zeiſen, Trompeters Witwe; Corvin, Trompeter; Alten Matthes, Trompeters Witwe; Burkhard Ruckhardt, Trompeter zu Hof; Hans Meurer, Trompeter; Ambroſius, Trompeter; Hieronymus Müller, Trompeter zu Hof; Paulus N., Trompeter und Zinkenbläſer; Hans Conrad, Zinkenbläſer zu Hof; Fritz, Zinkenbläſer, Muſikus zu Hof; Jeremias, Poſauner; Peter Bracht aus Antwerpen, Organiſt. 1600: Johann Treidel, Organiſt; Peter Frank, Harfeniſt; Hans Georg Obrigk, Heerpauker, Sohn des Hoftrompeters Kilian Obrigk; Friedrich Pfitzinger, Trompeter (in ſeinem Haus der Sängerknabe Hans Liſt). Vgl. Neues Archiv f. Geſch. d. Stadt Heidelberg I u. II.

S 24. A. 1. Beſchreibung der Reiß-Empfahung ... Heirats und glückl. Heimführung ... Friedrichs V. von der Pfalz und Eliſabeth von England. Mit ſchönen Kupferſtichen gezieret, in Gottfr. Vögelins Verlag Anno 1613 Heidelberg 306+100 S. 4° (Wertvolles und ſeltenes Werk, Exemplar in der Bibl. des Mannh. Altertumsvereins B 432). Die erwähnten Abbildungen ſiehe nach S. 140 und 146.

S. 27. A. 1. Kleine Ausgaben Karl Ludwigs 1667—1669 in den Rhein. Beiträge zur Gelehrſamkeit 1778, I, 97 ff. Januar 1668: „Den Komödianten, weil ſie vor Kurpfalz den Peter Squenz agiert haben 9 fl." Daſelbſt finden ſich noch folgende Notizen: Des Komödianten Hans Ernſten zwei Kindern jedem 1 Dukat = 6 fl. Dem Crenoa (ital. Krämer) ſeinen Zettel bezahlt für ausgenommene Waren für die Komödianten 6 fl. Den Leyrern und Sackpfeifern 3 fl. Im Mai 1668: Einem Komödianten 6 fl. Im Juni 1668: Den Spielleuten, welche aufgeſpielt: 1 fl. 30 Kr. Im Sept. 1668: „Den Jeſuiten zu Worms wegen der Komödie 9 fl. Im Januar 1669: Dem neu angekommenen Muſiko 5 Dukaten, um ſich beſſer zu kleiden = 15 fl. Im März 1669: Den Judenſpielleuten von Mannheim, ſo vor Kurpf. geſpielt 3 fl. — A. 2. Crelzenach, die Schauſpiele der engliſchen Komödianten (DNL. Bd. 23), S. VI und CXIV f. Gödecke Gr. 2,325. — A. 3. Bolte im Shakeſpearejahrbuch 24 (1889) S. 73 ff. —

A. 4. Die Ständ. Landesbibl. in Kaſſel beſitzt folgende 2 Sejanusmanuſkripte:

1. Ms. theatr. Fol. 3. Überſetzung von John Michel Giriſh, dem Kurfürſten gewidmet, mit offenbar eigenhändiger, engliſcher Dedikationsvorrede.
2. Ms. theatr. Fol. 2. anonyme Überſetzung „aus dem Engliſchen Benjamins Janſons", mit einem Perſonenverzeichnis (34 Perſonen, fehlt in Nr. 1).

Beide Überſetzungen haben im Wortlaut viel Gemeinſames und ſtimmen an einer ganzen Anzahl von Stellen überein. Nr. 1 hat viele Korrekturen, Nr. 2 iſt eine Reinſchrift. —

A. 5. Die Heidelb. Schloßbibliothek (vgl. Centralbl. f. Bibl. Weſen I, 1884), welche Karl Ludwig begründet hatte, wurde 1685 von Karl ſeiner Mutter Charlotte vermacht. Dieſe beſtimmte in ihrem Teſtament (ſie ſtarb 1686) daß dieſe Bibliothek wie ihre eigene ihrem Brudersſohn, dem Landgrafen Karl von Heſſen-Kaſſel zufallen ſolle. Der Landgraf überließ dem neuen Kurfürſten Philipp Wilhelm auf deſſen Vorſtellung einige hundert Bücher und Manuſkripte, die ſich auf die pfälziſche und bairiſche Geſchichte

bezogen. Von der Heidelberger Schloßbibliothek wurden im Juli 1686 ca. 4500 Bände nach Kaſſel verbracht, darunter der wertvolle (wenn auch ohne bibliothekariſche Sorgfalt hergeſtellte) Katalog der Bibliothek von Lorenz Beger, kurf. Bibliothekar und Archivar. Dieſer Katalog giebt ein Bild von der großen Reichhaltigkeit dieſer Bibliothek, die auch ſehr gut mit Schauſpiellitteratur und intereſſanten Opernlibrettis jener Zeit verſehen war. Der ausführliche Titel des Katalogs lautet:

Catalogus über Churfürſt und Pfalz Grafens Caroli Hochſeel. Andenkens hinterlaſſene Bibliothec s. durch L. Beger Hochgeb. Churf. Dhl. Bibliothecarium. (Ms. hiſt. litt. Fol. 5 der Kaſſeler Landesbibl.). Dicker Folioband. Iſt ein ziemlich oberflächliches Standortregiſter, ſchrank- und formatweiſe geordnet. — Bei dieſer Gelegenheit ſei darauf hingewieſen, daß die letzten Kurfürſten des zimmernſchen Zweigs in Heidelberg auch eine ſehr anſehnliche Gemäldeſammlung begründet hatten, in der ſich Bilder von Rubens, Dürer und L. Cranach befanden. Dieſe Galerie, die meiſtens fürſtliche Porträts enthielt, befindet ſich ebenſo wie die Schloßbibliothek längſt nicht mehr in Heidelberg, ſondern iſt in alle vier Winde zerſtreut. Ein Inventar hat ſich erhalten und iſt kürzlich von Zangemeiſter veröffentlicht worden. (Mittell. f. Geſch. d. Heidelb. Schloſſes III, 1896.)

S. 28. A. 1. „Die Egyptiſche Olympia oder der flüchtige Vierenus. Ein auff Italieniſche Manier mit Muſikaliſchen Scenen geziertes Schauſpiel." Ständiſche Landesbibliothek in Kaſſel. Ms. Theatr. 4to 6. (nach dem Begerſchen Katalog zur Feier des Geburtstags Karl Ludwigs 1667 verfaßt). Der Anfang lautet folgendermaßen:

Prologus.

Cupido wartet mit Verlangen auff Aurora mit ſelbiger nach Cypern wegen Aſteria Halsſtarrigkeit zu reiſen.

Text der Muſikaliſchen Scenen iſt dieſer:

Cupido: Ach wie lang, wie lang verborgen
Hält ſich doch des Tages Licht
Wil dann Phoebus dieſen Morgen
wil er noch erwachen nicht?
Hat Er ſich dann mit Auroren
Im Epheſer Holz verloren?
Oder iſt das Haus geſpert,
Wo ſie geſtern eingekehrt?
Auff verlaße Titans Bette
Auff Aurora Schönſte Magd
Laße nicht die Berg und Städte
Länger bleiben unbetagt.
Fahre doch mit güldnen Pferden
Durch die ſchwarz-benachte Erden
Auff Aurora wache auff
eh ſich meine Zeit verlaufft.

Aurora antwortet den Cupido wie folget:

Aurora: Weichet ihr nächtliche Wolcken zurücke
Fliehet von hinnen ihr Frauen der Nacht!
Weile mein Liebſter in güldenem Stücke
prächtig im Hauſe des Tages erwacht!
Treibet Ihr Hirten zu Felde die Herden,
weil es Apollo nun lichte läſt werden.

Cupido: Wer da? Wer giebt ſich empor
umgegürtet mit Rubienen?
Aurora: Ich Aurora, dir zu dienen
Kom aus meinem Saal hervor.
Cupido: Schönſte,
Aurora: Liebſter,
Cupido: Sey gegrüſt,
Beyde: Und mit Nectar überſüſt.
Cupido: Halt Ich wil nach Cypern mit,
Wo Aſtere ſich erhebet
truzig mir zuwieder lebet,
Mein Gebott mit Füßen tritt!
Dieſe will Ich heute noch
unterwerfen meinem Joch.
Aurora: Kom herauff in meine Schoß.
Fahre nach den Cypern Hafen,
Straffe die verpflichte Sclaven,
mache deinen Nahmen groß.
Steuer hoher Dein Geboth,
Kom o kleiner Liebes Gott.

Aurora und Cupido ſingen die Stad und Reſidenz an mit folgendem Text:

Cupido: Heydelberg in teütſchen Lande
ſchön und wohl erbaute Stadt,
Die am kühlen Necar Strande
Den berühmbſten Nahmen hat,
Deines Creißes freüd und wonne
Unſres Reiches Edle Sonne
grüne blühe wachſe wohl
Sey erwunſchten Segens voll.

Heydelberg von glückes gütern
Edel wegen deiner pracht
Doch viel Edler von gemüthern
Die ſo prächtig dich gemacht,
in der Reiches Städte Chor
gehſtu allen andern vor,
große Haupt-Stadt blühe wohl
Sey erwünſchten Segens voll.

Aurora: Und Ihr Edler Printz [Virenus] verbleibet,
Bleibet in Egypten heüt,
Sehet wie die Liebe treibet,
Die getreüen Seelen weit,
Doch verlaß Olympia nicht,
wenn Ihr großes Leid geſchieht
kompt mit mir nach Cypern hin
wo Ich ein Beherrſcher bin.

Beyde Wachſe Chron der teütſchen Erden
über ſtrahl das gantze Land,

günſtig muß der Feind dir werden
oder würken ſeine Schand.
Edles Hauße blühe wohl
Sey erwünſchten Seegens voll,
Und Ihr Fürſte lebt in Ruh,
Biß auff Neſtors alter zu ꝛc.

N. 2. Comoedia, genandt Die getreue Octavia (Ständiſche Landesbibl. in Kaſſel Ms. theatr. 4° 7.) Der durchläuchtigſten Fürſtin und Frauen, Frauen Charlotta Pfaltz-Gräffin bey Rhein und Churfürſtin etc. übergiebet dieſes in tiefſter unterthänigkeit Chriſtian Janeſchky. Die Proſa, in der das Stück gehalten iſt, wird hie und da unterbrochen durch Verſe. So ſagt z. B. Fulvius in der 5. Scene des 1. Akts, als er Metella geſehen hat:

Die Proben findt zwar groß, groß Ihre Liebeszeichen,
Doch muß Octavia nun vor Metilla weichen,
Metilla kriegt mein Herz, Metilla meine Freudt,
Octavia vergieb mir dieß' undankbarkeit. (gehet ab).

In der erſten Scene des 5. Akts ſingt Julia, Octavias Kammerzoſe, folgendes Lied, um ihre Herrin zu tröſten:

Nimb hin du klahrer Fluß, nimb meine Zähren,
Laß dieſen bittern Guß den ſtrom vermehren,
Nimb aber auch zugleich den bittern ſchmertzen,
Der meine Seele trifft
Nimb weg den Liebesgifft
Aus meinem Hertzen.

Ach du wilſt nicht ein wort von mir empfinden
Du fließeſt immer fort in tiefen gründen:
So iſt mein unglück auch gantz unergründlich,
Der erſt ſchwur mein zu ſeyn
Iſt nun als ſtahl undt Stein
So unempfindlich.

Ich wahr in Liebes Luſt zwar gantz gefangen,
Doch weil mein treues Hertz wird hintergangen
Von dem der meine gunſt mit undanck lohnet
Verändert ſich mein Sinn,
Der Haß wohnt wo vorhin
Die Lieb' gewohnet.

Pasquin äußert ſich in der folgenden Scene über dieſen Geſang: „Ich kanns nicht genugſam ausſprechen, ich glaube, ſie hat in dieſen garten mit offenen munde geſchlaffen, und iſt Ihr etwa eine Nachtigall in den Bauch gekrochen, ich hatte kaum das Hertz zu Ihr zu gehen, aus Furcht, ich möchte durch dieſen Syrenen Geſang gleich ein andererer Ulyſſes in gefahr gerathen, damit aber ein unglück verhüttet werde, wil ich mich an den Maſtbaum Eueres Leibes anbinden, damit ich nicht durch ſie in den abgrundt Scillam oder Charibdim gerathen möge." Einige weitere Stilproben ſeien hier angefügt. In Scene 3 des 4. Akts ſucht die getreue Octavia ihr Rachebedürfnis an Fulvius zu befriedigen, indem ſie ſich folgendermaßen an ihren Vater, den König, wendet:

„Soll mir geholffen werden, Herr Vater, ſo müßet Ihr euer eigenes Hertz angreiffen, und euern willen zwingen. Fulvius wohnet in euren Hertzen durch eure gunſt, ich aber lebe in denſelben durch gehorſam, Liebe und treue, und dieſe geſellſchaft kann keinen Verräther umb ſich leiden, ſoll ich nun meine rechtmäßige wohnung behalten, ſo muß ein Verräther weichen, welcher meinen Zorn und Haß auf das höchſte gereitzet hat, mit einen wort, ſoll Octavia leben, ſo muß Fulvius ſterben. . ."

Der König läßt ſich von ſeiner Tochter bereden und fährt nun gleich darauf ſeinen ehemaligen Günſtling Fulvius alſo an:

„Du weiſt wohl ſchnöder menſch, undanckbarer unterthan, unbeſonnener Hundt, daß die Könige Götter ſindt auf erden, welche die Boßheit ſtraffen und die tugenden belohnen müßen, darumb erfordert von unß das recht, den meineydigen alle gnade zu entziehen, u. alle ehre zu rauben. Du biſt allzuhoch geflohen, dein Hochmuth hat ſich der ſonnen allzuſehr genähert, darumb iſt es auch billig, daß ihr glantz deine augen verblende, und deine flugfedern verſenge. Begrab den Titul eines Hertzogs, wir erkennen dich unwürdig denſelben zu führen. Bey ſtraffe deines Lebens meide unßere geſichte, unßern Hoff und unßer gantzes reich." —

Der Schluß des Schauſpiels ſcheint geſungen worden zu ſein. Er iſt in Verſen geſchrieben und im Manuſkript beſonders hervorgehoben. Nach Feſtſetzung der Doppelhochzeit beginnt der König:

König: Unſer Stamm wird nun recht feſte
Durch vier ſchöne junge Äſte.
Unßer Reich kann nun beſtehn,
Und der Feind muß untergehn.

Vendicio: Nun kehrt ſich durch Hymens entzündete Kertzen
Das Leiden in Freuden, das Schmertzen in Schertzen,
Das Weinen in Luſt.

Fabio: Nun ſieht man für Freuden das Königreich lachen,
So wird ſich der König durch Gütigkeit machen
Zum zweiten Auguſt.

Fulvius: Nun iſt meine Pein verſchwunden
Admiratus: Nun hab ich mein Glück gefunden
Fulvius: Weil Octavia mir verbleibt
Admiratus: Weil Metilla mich beweibt.

Triphon: So wird man die Printzen mit Loober umbringen,
So werden die Waffen, die Pantzer und Klingen
In Senſen verkehrt.

Metilla: Admiratus iſt mein Leben
Octavia: Fulvius bleibt mir ergeben
Metilla: O der angenehmen Freud!
Octavia: O der längſt erwünſchten Zeit!

Livia: Es laſſe der Himmel von allen abwelchen
Die traurige Fälle, Er laß euch erreichen
Unzehliche Jahr.

Julia: Ich hoffe, ihr werdet mit höchſten Vergnügen
Nach viermal zehn Wochen in Wiegen ſehn liegen
Der Printzen ein Paar.

König: Laßet euer Sorgen weichen
Ihr ſollt Euren Wunſch erreichen
Durch ein doppelt Liebes Bandt,
Schlaget alle Hand in Hand.
Vendicio: Laßt Pauken erſchallen, die ſtücke laßt knallen,
Laßt hören Trompeten, Untugend muß fallen,
Weil Tugend obſiegt.
Triphon: So muß man nach Regen auf Sonnenſchein warten
Nun lachet, es machet der Liebes Irrgarten
Uns alle vergnügt.

S. 29. A. 1. Friedr. Lucä's Chronik (hg. v. F. Lucä, Frkft. 1854, S. 16) erzählt: In dem Collegium sapientiae (dem früheren Auguſtinerkloſter), dem Fabricius vorſtand, ſeien viele Schweizer, meiſt ungehobelte Geſellen geweſen. „Da ſtellte er dann und wann Comödien an und führte dieſelben aufs Theatrum, ſolche grobe Knorren ein wenig zu exkolieren, aber ohne Nutzen". — A. 2. Vgl. S. 27 Note 1. — A. 3. München, Hof- und Staatsbibl. Cod. lat. 1824, 304 ff. (Abſchr. nach einem Druck: Heidelbergae literis Samuelis Ammoni Univers. Typogr.)

S. 30. A 1. Ibid. p. 312 ff. (Abſchr. nach e. Druck desſelben Verlags). — A. 2. München, Hof- und Staatsbibl. Cod. iat. 1693. Mannheimer Jeſuitenſchauſpiele finden ſich in zwei aus dem Jahre 1756 ſtammenden hdſchr. Sammelbänden der Desbillonsſchen Bibl. in Mh. 52/104. — A. 3. Keyſer hiſtor. Schaupl. S. 24 ſagt: „Ludwig VI. ließ den dicken Turm bauen, der 32 Schritt weit iſt und 16 Schuh dicke Mauern hat, und können darin 100 Tiſche geſtellt werden. Friedrich V. hat ihn faſt in die Mitte mit dem Dach abheben laſſen und durch ein ſonderliches Meiſter und Kunſtſtück (wie die darangeweſene Schrift ehemals ausgewieſen) erhöhet und alſo henken laſſen, daß die greuliche Laſt, ohne eine einzige Säule (denn die vorige Säule der Stuhl und Dachwerk hing, hat man heraus gethan) gleichſam er ſich ſelbſt in die Luft oder an ein Magnet durch Schwibbögen ſchwebete".

S. 31. A. 1. Lucäs Chronik (hg. von Fr. Lucä Frkft. 1854 S. 16—27 vgl. Mitt. d. Heidelb. Schloßvereins 1,19. — A. 2. Schlözers Staatsanzeigen VI, 255 ff. — A. 3. GLA. Kopialbuch 576, fol. 75.

S. 32. A. 1. Karlsr. Hof- und Landesbibl. Karlsr. Hſchr. 548. —

A. 2. GLA. Kopialbuch 576 (Civilbeſtallungs-Buch de Anno 1664 biß 1670, Folio, Pap. geb.) Fol. 161: »Vocal musici gagen 1667«: „Deß Pfaltz Grafen Churfürſtl. Durchl. haben auff Dero Verwaltung Unterthſten Bericht, weßen ſich der Italiäniſche Vocal Musicus Ludovicus Porta der Jährlichen Beſoldung halben erclährt, gdſt. befohlen, daß beſagte Verwaltung von Ihrer Churfürſtl. Durchl. wegen ihme Porta zu Beſoldung auff ein Jahr lang zu beyderſeits Verſuch anbieten ſollen:

1. Zu ſtändiger Beſolldung Zwey hundert Reichsthaler.
2. Zu wochentlichem Coſt Gelt Sieben ohrts Güllden od. anſtatt deſſen, daſerne es ihme anſtändig Jährlich ein Fuder Weinn unnd 12 Malter Korn.
3. Ein frey logiment.
4. Soll er jedesmals, da Er bey Hoff ſinget, die taffel auch haben.
5. Soll er Zwey Jungen unnd einen Kerl, deren Wahl Ihme überlaſſen würdt, biß zu völliger perfection underweiſen, von denen zwey Discantisten, der dritte aber entweder ein tenorist oder basist ſein ſoll; unnd wann das Lehr Jahr auß unnd ſie werden dergeſtalt abgerichtet ſein, daß ſie diejenige Stückh, ſo man ihnen vorlegen würdt, perfect abſingen, auch in

dem Trillo dabey wohl exercirt, ſoll ihme Porta vor iedwedern fünffzig Reichsthlr. entrichtet werden. Welche drey Lehr Jungen Er dann auch alle zuſammen unnd zugleich auff eine Zeitt, unnd nicht einen nach dem andern à part instituiren ſolle."

S. 33. A. 1. Holland, Briefe Karl Ludwigs u. der Seinen. Bibl. d. litt. Vereins 1884. — A. 2. GLA. Kopialbuch 635 f.

S. 34. A. 1. Die im folgenden beſprochenen Stücke u. ſ. w. befinden ſich ſämtlich in der Ständiſchen Landesbibliothek zu Kaſſel. — A. 2. Vgl. die Anmerkung 5 zu Seite 27.

S. 41. A. 1. Exemplare in der Heidelberger Univerſitätsbibliothek, der Kaſſeler Landesbibliothek und der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

S. 47. A. 1. Vgl. Dr. G. Wimmer im Jahrbuch d. Düſſeld. Geſch. V. 1888, 385 ff. (nach Akten des kgl. Staatsarchivs in Düſſeldorf) und Dr. W. Nagel in Monatsh. f. Muſikgeſch. 1896, 89 ff. Namen von Düſſeldorfer Hofmuſikern bei letzterem S. 94 f. — Sehr intereſſante Aufſchlüſſe über die älteren Muſikverhältniſſe am Düſſeldorfer Hofe erhält man aus der Beſchreibung der Hochzeit des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich mit Jacobäa von Baden 1585 (Exemplar in der Öff. Bibl. Mannh. Desbillons 47/348). Verſchiedene Bilder zeigen die Feſtmuſik in Thätigkeit; ein Verzeichnis der mitwirkenden Muſiker iſt ebendaſelbſt.

S. 48. A. 1. Karlsruher GLA. Pfalz 8523.

S. 49. A. 1. Vgl. Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV. Venezia 1775.

Vielleicht vermittelte Maria Anna, die erſte Gemahlin Johann Wilhelms, die Tochter Kaiſer Ferdinands III., die Beziehungen Minatos zum Düſſeldorfer Hofe. Bei der Hochzeit der Ebengenannten im Oktober 1678 wurde in Wien die Oper »Enea in Italia« aufgeführt, deren Libretto von Minato herrührte, während der Kaiſerl. Kapellmeiſter Antonio Draghi die Kompoſition beſorgte.

S. 50. A. 1. Die verkleidete Liſida giebt zuletzt ihr weibliches Geſchlecht auf eine ſehr draſtiſche Weiſe vor aller Welt zu erkennen: s'apre la veste et fa veder il seno«.

A. 2. Schon im Textbuch iſt dieſe Unterbrechung der Oper vorbereitet und auf eine ſehr originelle Weiſe vermittelt. Nach Beendigung der 14. Scene des 2. Akts „höret man von innen folgendes": [Dieſe Scene wurde ebenfalls geſungen!]

1. Verändert man die Scen nicht?
2. Man hat doch das Zeichen dazu geben.
3. Es muß an denen Machinen, damit ſie bewegt werden ſollen, etwas manglen.

Es kommen herfür, und beſchawen gantz beſchäfftiget die unbewegliche Scen:

Der Poetiſche Fleiß und die Mathematiſche Kunſt.

Poet. Kombt; helffet geſchwind.
Math. Was ein Unordnung iſt dieſes?
Poet. Seynd die Seyl gebrochen? was fählt doch?
Math. Diſe Palcken ſtehen eben ſo unbeweglich wie die Felſen.
Poet. Allein es ſchicket ſich nicht die Scen länger lähr zu laſſen, die Veränderung ſolle hernach wohl folgen, underdeſſen gehe der herauß, an deme die Ordnung iſt.

hier höret man von einem ſagen:

1. Euriclea? Euriclea?
2. Es iſt an ihr, gehe ſie doch hinauß.
3. Sie iſt nicht hier.
1. Wo iſt ſie dann, daß man ſie geſchwind ſuche.

Poet. Weiß man nicht, wo ſie ſeye?

2. Sie iſt nicht zu finden, ich hab ſie überall geſuchet.

Poet. Was wird dann daraus werden?

à 2. Was hülfft Kunſt und Fleiß? Wann Jemand iſt, der ſein Ambt ſo übel verrichtet? Was hülfft Kunſt und ꝛc.

Kommet der Himenäus.

Him. Bemühet euch nicht mehr, betrübet euch nicht, Ich bins, der die Veränderung der Scen gehindert und Euricleam unſichtbar gemacht. Ehe diſer Tag undergehet, will ich mit dem Groſſen König in Luſitanien die Schöne Sophia verbinden; und Dero königliche Vermählung zu Ehren die Ludos Herculis halten. Ewere Comedie mögt ihr gleich wohl Morgen vollenden. Bemühet ꝛc.

Poet. Die Unordnung und Verhinderung ſeynd uns lieb und angenehm, weil es darauff angeſehen.

Math. Ja, ja, es iſt noch Zeit übrig. Wir wollen unſer Dramma vollends exhibiren.

[Poet. Math. zuſammen:]

Ich weiche gar gern; Und iſt die Glückwünſchung zu diſer ſchönen Verbündung meine einzige Frewd und Luſt. Ich weiche ꝛc.

Him. Kommet, kommet herfür: Unnd machet hier ein Frewden-Feſt, eben wie man vor Alters dem ſtarcken Alcidae zu halten gepflogen.

Hier kommen die Actores von den Ludis Herculis herfür.

Ihr holdſeelige Amoretten, die Ihr durch Verbindung diſer Hertzen einen ſchönen Triumph erlangen werdet; flieget eylends hieher.

à 3. Flieget ꝛc.

Him. Ihr, mit Pfeilen bewaffnete Kinder, die ihr ſo ſchöne Seelen verwunden werdet, kommet eylends hieher.

à 3. Kommet eylends ꝛc.

Hier folgen die Ludi Herculis auff Arth eines Pallets." —

A. 3. Theatrum europaeum 13,85.

S. 52. A. 1. „Kurze Beſchreibung des Luſt- und Kunſtfeuerwerks etc. zu Ehren der Vermählung des Königs Peter II. von Portugal etc." Heidelberg 1687. — A. 2. Theatr. europ. 13,799.

S. 53. A. 1. Pöllnitz, Lettres et Mémoires 3,206.

S. 54. A. 1. Gothaiſcher Theaterkalender 1777, S. 248. Schubart, Schriften 5,136. In den Rhein. Beitr. zur Gelehrſamkeit I, 160 wird die Kurfürſtin als „Stifterin unſerer Opera" bezeichnet. Kurfürſtin Anna Maria Luiſe ſtarb am 18. Febr. 1743 in Florenz, 76 Jahre alt, ſie hinterließ ein Vermögen von 15 Mill. fl. und zwar 7 Mill. in Baar, 3 Mill. in Juwelen und 5 Mill. in Gütern. (Auszug der neuſten Weltgeſch. 1743, S. 131.)

S. 59. A. 1. Vgl. Wimmer im Jahrb. f. Düſſeld. Geſch. 1888.

S. 60. A. 1. Die Titelheldin in Erminia ne boschi will Rapparini allegoriſch aufgefaßt wiſſen, er verſteht darunter die »regia nobiltà«. Die Dekorationen zu beiden Opern hatte Signor Rainer Ingegnero di S. A. E. entworfen, die Ballets

zeitete der kurf. Balletmeiſter Filidoro, die kriegeriſchen Aufzüge der Gardekapitän v. Lanz und Mr. di Spada. Eine Oper: Erminia sul Giordano wurde 1625 in Rom aufgeführt, ihr Komponiſt war M. A. Roſſi; 1723 wurde eine Erminia von Bononcini in London und 1725 eine Erminia von Gandini in Modena aufgeführt. Tragödien und Hirtenſpiele des gleichen Stoffes ſind ſeit 1610 in der italieniſchen Litteratur nachzuweiſen.

S. 61. A. 1. Die betr. Stelle findet ſich in der 12. Scene des 3. Akts des Fabro pittore. Sie lautet:

„Nel tresor Palatino
De' Reprobi vedrai l'alta caduta.
La Giustizia del Ciel grave e temuta
Pinse il pennel divino
E i Rei scacciando al Baratro del duolo
Di là la Gloria sua risorse a volo.
[Quadro di Rubens incomparabile e rifugiato di Francia]
Vedrai l'alte sconfitte
De l'Amazoni invitte al Termodonte.
Che tributan gli allori
Più che a lor vincitori
Del Fabbro industre a la sudata fronte.
[Quadro divino di Rubens conquista di S. A. E.]
Il Giudicio tremendo ove risorge
L'Umanità citata
A un momentaneo esame, e già si scorge
E punita e premiata.
[Altro quadro di Rubens inimitabile]." —

S. 62. A. 1. Vgl. Rooſes Geſch. der Antwerpener Malerſchule, dtſche Ausg. S. 38 ff. Nagler Künſtlerlexikon 9,169.

Zu S. 63. Nachträglich ſeien hier noch folgende Opern aus der Düſſeldorfer Zeit erwähnt: 1696 zur Feier des Geburtstags der Kurfürſtin in Düſſeldorf aufgeführt: Festa boschereccia (Mitwirkende: Aurora, Diana, Apoll, die Muſen und die Jäger Eraſto und Licimede). Ferner: Telegono (Verf. nicht genannt) aufgeführt im Karneval 1697 am Düſſeldorfer Hofe. Telegono iſt ein Sohn des Odyſſeus und der Circe. In ihn verlieben ſich Nauſitea, die Tochter des Phäakenkönigs Alcinoo, die für Telemach beſtimmt iſt, und Veniſia, eine Rutulerprinzeſſin, deren Hochzeit mit dem Laodamante, dem Sohn des Alcinoo, bevorſteht. Nach mancherlei Verwicklungen, in denen auch Odyſſeus und Circe eine Rolle ſpielen, kommt es zur Hochzeit des Telegono und der Veniſia, ſowie des Telemaco und der Nauſitea. Dem Textbuch nach wurde ebenfalls im Karneval 1697 am Düſſeldorfer Hof aufgeführt die Oper »Il giorno di salute ovvero Demetrio in Atbene« vom Kapellmeiſter Joh. Hugo Wilderer, der in der Vorrede als kurf. Organiſt bezeichnet wird. Dieſe Oper war der Vorrede zufolge ſchon im Auguſt des vorhergegangenen Jahres zur Feier des Geburtstages der Kurfürſtin gegeben worden und zwar im Freien auf einer am Rhein aufgeſchlagenen Bühne, da es zu heiß war, um im gewöhnlichen Theater zu ſpielen.

S. 64. A. 1. Karlsruhe GLA. Kopialbuch 635 399.

S. 65. A. 1. Siehe Dramaturgia di Lione Allacci unter »Tiberio«.

S. 66. A. 1. Nach einer handſchriftlichen Notiz im Textbuch, das ſich in der Mh. Theaterbibliothek befindet. Über eine italieniſche Zaubertragödie Zoroaſtro vgl. Fürſtenau 2,268.

S. 68. A. 1. Die Dekorationen zum Taſſilone waren von den Hofmalern Bernardi und Fabri. An den Ballets waren beteiligt: Joh. Duruel, Anton la Vigne, Georg Pecourt, Georg la Vigne, Nicola Lavenant, Maximilian de Roſier. —

A. 2. Im Jahre 1719 wurde in Venedig eine Oper „Amalaſunta“ aufgeführt, zu der Giacomo Gabrieli den Text und Fortunato Chelleri die Muſik geſchrieben hatte. — A. 3. GLA. Pfälz. Kopialbuch 635 999.

S. 69. A. 1. Waſielewski, Violoncello S. 25. Ein Exemplar der Scherzi musicali in der fürſtl. Bibl. zu Sondershauſen. — A. 2. GLA. Pfälz. Kopialbuch 635 reel. (Dekretenbuch von 1720.) — A. 3. In Mendel-Reißmanns Lexikon iſt von Kraft als das einzige erhaltene Werk genannt: op. 1 sonate da camera a due violini, violoncello e continuo, geſtochen bei Roger. — A. 4. Fürſtenau Geſch. der Muſik am ſächſ. Hofe 1,305 ſagt: Stephano Pallavicini ſei nach dem Tode des Kurfürſten Johann Georg III. v. Sachſen 1691 in die Dienſte Johann Wilhelms von der Pfalz als Hofpoet und Sekretär eingetreten und ſei 1716 nach Dresden zurückgekehrt, wo er 1742 ſtarb. Von Stephano Pallavicini rührt das Feſtſpiel »Il Libro della Gloria« her, in dem la Gloria, il Tempo, Zefiro, Flora, Galatea, Aci, Giove u. Plutone auftreten. Das dem Kurfürſten Johann Wilhelm gewidmete Manuſkript (Autograph) befindet ſich in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. (München Hof- u. Staatsbibl. cod. ital. 387.)

S. 70. A. 1. Waſielewski, Violine 87 u. 78 (hier iſt die Inſchrift der Marmortafel wiedergegeben; ſtatt Marchionis iſt jedenfalls Marchioni zu leſen).

S. 72. A. 1. Pöllnitz, Lettres et Mémoires 4,480. — A. 2. Erſchien im Druck: Starck- und ſchönes Tugend-Kleid ꝛc. Mannheim, Hofbuchdruckerei 1728 in Folio. (Exemplar in der Desbillonsſchen Bibl. 98/189.)

S. 74. A. 1. Rudolf Tilleſen, das großh. Schloß zu Mannheim, ausgewählte Innendekorationen geſammelt und mit Begleitſchrift verſehen (Lichtdruckbilder nach photogr. Aufnahme des Herrn Hubert Lill) 1898 Großfolio.

Zu S. 75. Nachzutragen iſt hier noch die 1718 zur Feier des Geburts- und Namenstags Karl Philipps aufgeführte Serenade „Das fünfte Element der Welt“, komponiert von Carl Peter Grua, mit einer Ouvertüre von Gottfried Finger. Zu den vier Elementen Feuer, Erde, Luft und Waſſer tritt mit Beziehung auf den kurpfälziſchen Weinbau die Perſonifikation des Weines (Bacchus.)

Zu S. 76. Ins Jahr 1731 gehört ein zum Karneval in Mannheim aufgeführtes »Divertimento teatrale per musica«, deſſen Textdichter und Komponiſt unbekannt ſind.

S. 77. A. 1. Münchener Hof- und Staatsbibliothek: Cod. germ. 1665 „Kurpfälziſcher Hofſtaat 1723“.

S. 78. A. 1. Nach Mendel-Reißmanns Lexikon.

S. 79. A. 1. Nach derſelben Quelle.

S. 80. A. 1. Schon in der Serenade „das fünfte Element der Welt“, die 1718 in Heidelberg aufgeführt wurde, erſcheint Karl Peter Grua, der Komponiſt derſelben, als Kapellmeiſter („Carl Peter Grua, Ihrer Chur-Fürſtlichen Durchleucht zu Pfaltz angeſetzten Capellmeiſtern“). Er müßte damals ein 18jähriger geweſen ſein; in der Liſte von 1723 kommt er nicht vor. — Am Dresdener Hof war ein Altiſt Carlo Luigi Pietro Grua engagiert, der 1693 als Vicekapellmeiſter daſelbſt erſcheint. Fürſtenau 1,314.

S. 84. A. 1. Im Mh. Theaterarchiv befindet ſich ein aus dem Jahre 1737 ſtammender Faſcikel, der Koſtenüberſchläge zum Bau des Opernhauſes und die Akkorde mit den Handwerksmeiſtern enthält. Mit der Bauleitung waren vom Kurfürſten beauftragt der Oberingenieur Bibiena und der Ingenieurhauptmann Baumgratz. Der Koſtenvoranſchlag des letzteren, Mannheim 8. April 1737 enthält folgende Zuſammenfaſſung der ſpezifizierten Poſten:

	fl.	Kr.
1. Das rauhe Mauerwerk betreffend	10,517	—
2. Der Beſtich ſambt Deckungen	357	49
3. Die Steinhauerarbeidt	3,564	56
4. Die Zimmermannsarbeidt	7,200	—
5. Die Schifferdeckerarbeidt	601	20
6. Schloſſer und Schreinerarbeidt	340	—
7. Glaſerarbeidt	266	—
8. Dincherarbeidt mit öhl anzuſtreichen	732	2
9. außzuweißen	147	4½
Summa Summarum.	23,726	6½

Aus den Akkorden geht noch hervor:

Das Opernhaus wurde 2 Stockwerke hoch, 224½ Schuh lang, 70 Schuh 8 Zoll breit und bekam „einen gebrochenen Dachſtuhl mit dreifachem Heng". — Das Holz zum Opernhausbau wurde durch Frohnden aus den Oberämtern Neuſtadt und Mosbach herbeigeſchaft. GLA. Pf. 3232.

A. 2. Dieſelben haben ſich mit anderen Schloßplänen und Bauprojecten auf dem Speicher des Schloſſes gefunden und ſind jetzt im Beſitz des Mannheimer Altertumsvereins.

S. 85. A. 1. Schloſſer, Geſch. des 18. Jhds. 4. Aufl. 2,227. — A. 2. Antiquarius der Neckar-, Main-, Moſel- und Lahnſtröme 1781 I, 196. — A. 3. Müller, Abſchied von der Schaubühne S. 213. Burney 2,72 ſagt, das Mh. Opernhaus könne 5000 Menſchen faſſen.

S. 86. A. 1 u. 2. Dieſe Akten befinden ſich unter den im Kgl. Geh. Hausarchiv zu München verwahrten Papieren und Kollektaneen des Theod. v. Traitteur. (Vorarbeiten zu einer Geſchichte der Kunſt und Wiſſenſchaft in der Pfalz ſpeziell in Mannheim, Teil I. die wiſſenſchaftlichen Anſtalten betr., Teil II. über die Künſte in der rheiniſchen Pfalz ſpeziell in Mannheim mit Verbeſſerungs- u. Erſparnisvorſchlägen.)

S. 87. A. 1. Vgl. Lipowsky, Karl Theodor 16; Finſterwald, Vom ganzen pfälziſchen Hauſe 769. Über Maria Antonia Walburga ſiehe Ruthard, Geſch. der Münchener Oper 142 und Fürſtenau, Geſch. der Dresdener Oper.

S. 90. A. 1. Dieſer Briefwechſel befindet ſich im kgl. geh. Hausarchiv München. Karl Philipp ſchreibt am 29. Juni 1741 an die Kurfürſtin-Witwe Anna Maria Louiſe, indem er ihr die bevorſtehende Vermählung Karl Theodors mitteilt: „. . . havendo fatto fabbricare un teatro per rappresentarsi un opera per l'essecuzione della quale havevo contato sopra la persona della S. Anna Castelli abitante in Bologna, intendo questa essersi impegnata per il teatro di Genova. V. A. E. ha dato tanti segni di parzialità e benevolenza a tutta la mia casa, che m'incoraggiscono a pregarla in questa congiuntura a divisare il modo col quale si potesse la sopradetta sciogliere da tal impegno e ricever quelle vantaggiose offerte che le faccio proporre. Non dubito, che al primo di lei cenno, si gl'impresarj di Genova come anco la Castelli non siano per farsi una ben distinta gloria d'obbedirla. . . ."

Die Kurfürſtin-Wittwe antwortete ihm am 25. Juli 1741: daß ſie ſich in dieſem Betreff an den Marcheſe Agoſtino Grimaldi gewendet habe und überſendet ihm eine Kopie der Auskunft desſelben; ſie ſchreibt dabei: „.... come V. A. Elettorale potra osservare dalla copia acclusa della di lui cortese risposta, la donna predetta rimane affata libera da ogni impegno cogli impresari di Genova, e sù questa certa notizia potra V. A. Elettorale dare quelli ordini che le parranno più propri à Bologna accio sia fermata per il suo servizio. . . .«

S. 96. A. 1. Iffland, Selbſtbiographie hg. von Holſtein. S. 44. — In einem Feſtgedicht zu Karl Theodors 50jähr. Regierungsjubiläum (Denkmal der 50jährigen Regierung Karl Theodors, München 1795, S. 168) findet ſich folgende Stelle:

Dank, Orpheus Theodor! Entzückte Völker hören
Dein Saitenſpiel! Um deinen Thron verpflanzt
Iſt der Olymp! Du ſiehſt, wie unter Muſenchören
Die Harmonie und Mimik tanzt.
Melpomene wird mit Thallen
Aus Gallien gelockt, und an ihr Spiel gewöhnt
Ziehn alle Kenner nach! Durch deine Melodien
Ward Frankreich ſelbſt und Wälſchland übertönt.
Der rege Geiſt der Nation erwachte
Jetzt immer mehr in Dir! Du gabſt zurück
Den fremden Prunk, und deine Seele dachte:
Dem deutſchen Volke ziemt ein deutſches Wageſtück! —
Du winkteſt, und vollendet war der kühne
Entwurf! Im hohen Styl der deutſchen Opera
Stand auf der Vaterlandesbühne
Dein Günther Schwarzburg da.

A. 2. Über Karl Theodor: Lipowsky, Karl Theodor, Häuſſer Geſch. der Pfalz Bd. 2. Sötl, Wittelsbacher 314 ff.; Allg. deutſche Biographie; Seubert, Mannheim unter K. Th.

S. 97. A. 1. Im „Auszug der neueſten Weltgeſchichte" Febr. 1743 (S. 78) iſt berichtet, daß Karl Theodor beim Antritt ſeiner Regierung alle unnötigen Ausgaben und Gnadengelder einzog. Die Marſchalltafel wurde aufgehoben, Kurfürſt und Kurfürſtin ſpeiſten allein.

S. 98. A. 1. Lipowsky, Karl Theodor S. 87. — A. 2. GLA. Pf. 1647 Jährl. Beſoldungs-Deſignation 1745.

S. 99. A. 1. Briefe eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland überſ. v. K. R. (Verf. Kaspar Risbeck) 1783. II, 98. Vgl. dazu den franzöſiſchen Marquis: Rhein. Beiträge zur Gelehrſamkeit 1777 I, 46. — A. 2. Körte, Briefwechſel Heinſes 1,421 u. Sämtl. Werke hg. von Laube 9,8 ff.

S. 100. A. 1. C. F. D. Schubart, Geſammelte Schr. Stuttg. 1839. 1,146 u. 149. — A. 2. Dalberg an Hompeſch Juni 1778. Pichler, Chronik S. 33.

S. 102. A. 1. GLA. Pf. gen. 1647. Jährliche Beſoldungsdeſignation 1745. fol. 15 u. 16.

S. 103. Zeile 17 iſt 19. Nov. (ſtatt Dezember) zu leſen.

S. 104. A. 1. Franzöſ. Tagebuch des kurf. Kammerfouriers Hazard 1769—78 im Kgl. geh. Hausarchiv zu München im Nachlaß Theodor v. Traitteurs.

S. 105. A. 1. Über Schwetzingen vgl. insbeſondere: Beſchreibung der Gartenanlagen zu Schw. hg. von Gartendirektor Zeyher und G. Römer (ca. 1809) und das neuere Werk: Stöckle Geſch. v. Schw. — A. 2. Schubart Geſ. Schr. 1,152 u. 158.

S. 106. A. 1. Hazardſches Fourierbuch im kgl. Geh. Hausarchiv zu München.

S. 107. A. 1. Schubart Schriften 1,151 und 5,138.

S. 109. A. 1. Die Metaſtaſio-Litteratur findet man zuſammengeſtellt in Wurzbachs Biogr. Lexikon. — A. 2. Rouſſeau, Dict. de Musique. Artikel »Génie«. — A. 3. Voltaire, Dissertation sur la tragédie im Vorwort zur Sémiramis.

S. 110. A. 1. Liſzt, Geſ. Schr. 3,49.

S. 116. A. 1. Die meiſten der für unſere Darſtellung benutzten Mannheimer Textbücher haben ſich im Mannheimer Theater aufgefunden, dem eine große Menge Mannheimer und auswärtiger Textbücher 1813 vom Freiherrn v. Hacke geſchenkt wurden. Auch die Heidelberger Univerſitätsbibliothek beſitzt eine ſtattliche Sammlung Mannheimer Textbücher, Ergänzungen finden ſich in der Öffentlichen Bibliothek und in der Bibliothek des Altertumsvereins in Mannheim. — Die Sitte, dem Text ein Argomento vorauszuſchicken, entſprach den ſog. „Cartels", die früher bei allen theatraliſchen Vorſtellungen, auch Ringelrennen, Bogenſchießen, Feuerwerksbeluſtigungen u. dgl. ausgegeben wurden und außer dem Titel, den Mitwirkenden u. ſ. w. eine kurze Inhaltsangabe, argumentum enthielt. Hie und da erſetzt dieſes argomento geradezu die Expoſition, ganz oder teilweiſe, ſo z. B. in der 1754 gegebenen Oper Hyſipyle. Die italieniſchen Textdichter pflegen im argomento zum Beweis ihrer großen Gelehrſamkeit und ihrer eingehenden Quellenſtudien die alten Schriftſteller zu nennen, aus denen ſie geſchöpft haben. Die Mannheimer Textbücher wurden in der kurfürſtlichen Hofbuchdruckerei hergeſtellt und an die Beſucher der Vorſtellungen verteilt. Die Exemplare für den Hof waren in Plüſch oder Seide gebunden und mit Goldſchnitt verſehen. Das Oktavformat überwiegt, doch kam auch das Quartformat häufig zur Verwendung. Dieſes war zu Anfang des 18. Jahrhunderts Regel und hatte das Folioformat abgelöſt. In dem deutſchen Textbuch zum Aleſſandro 1766 ſteht hinten eine Notiz an das Publikum, welche beſagt, „daß die teutſchen und franzöſiſchen Operabücher nebſt denen Programmatibus oder gänzlicher Erläuterung der Bedeutungen deren Ballets dermalen bei der verwitt. Hofbuchbinderin Frau Loerinck neben dem Gaſthaus zum Prinz Carl am Paradeplatz für 20 Kreuzer das Stück brochiert zu haben ſeien". Und aus Akten vom Febr. 1771 (GLA. 3232) ergiebt ſich folgendes: Im Jahr 1770 druckte die Hof- und akademiſche Buchdruckerei in Mannheim 3000 Stück „Opera-Büchlein", dieſelben wurden in der kurf. Antichambre an die hieſigen und fremden Kavaliers, ſonſt aber an niemand gratis abgegeben. Der Koſtenbetrag (312 fl. 37 Kr.) wurde nicht aus dem Operufond, ſondern aus der Generalkaſſe beſtritten. — Über die „poſſierlichen" deutſchen Überſetzungen ſpöttelt A. v. Klein (Schr. d. kurf. d. Geſellſch. I, 7.) — A. 2. Lipowsky, bair. Muſiklexikon.

S. 117. A. 1. Jomellis Artaſerſe iſt ausführlich beſprochen bei Sittard Geſch. der Muſik am Würtemb. Hofe 2,78. — A. 2. Das Textbuch der Iphigenie trägt die Jahreszahl 1751, doch iſt auf dem in der Mannheimer Theaterbibliothek befindlichen Exemplar dieſe Jahrrszahl handſchriftlich in 1753 verwandelt, was ſich wohl auf eine Wiederholung der Oper in dieſem Jahre beziehen kann.

S. 118. A. 1. Ein gedrucktes deutſches Textbuch der Antigona trägt jedoch die Jahreszahl 1752 zum Geburtstag der Kurfürſtin. Die Beſetzung iſt dieſelbe wie in dem Textbuch von 1753, nur fehlt beim Learchus der Name des Darſtellers.

S. 121. A. 1. Sittard Geſch. der Muſik und des Theaters am Würtemb. Hofe 2,46. — A. 2. Kurzer Lebensbegriff des Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälziſchen Kapellmeiſters. Pfälz. Muſeum I., 460—477 und in Muſik. Korreſpondenz Okt. 1790, S. 107. Vgl. über ihn die Artikel in der Allg. deutſchen Biogr. (Eitner), in Mendel-

Reißmanns Lexikon und in verſchiedenen Muſikgeſchichten, Leipziger muſik. Ztg. 1804, 273 u. a. a. O.

S. 122. A. 1. Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem . . . elaborata a Joanne Josepho Fux Wien 1725 fol. Lat. Text mit Notenbeiſpielen. Iſt eine Kompoſitionslehre, deren erſter Teil die elementaren Grundlagen enthält, während der zweite in fortwährendem Wechſelgeſpräch zwiſchen dem Muſikſchüler Joſephus und dem Meiſter Aloyſius die Lehre vom Kontrapunkt mit allerhand Exerzitien und Lektionen entwickelt. Zuletzt wird noch der A-capella-Stil behandelt. Eine deutſche Überſetzung dieſes Werkes erſchien von Mizler, Leipzig 1742. — A. 2. GLA. Pf. 1656. Dienſtbeſtell- und Beſoldungs-Acta deren Capellen Meiſteren 1739—1802.

S. 124. A. 1. Schober, Heinſe S. 85. — A. 2. Schubart, Geſ. Schr. 1,154.

S. 126. A. 1. Von »Il figlio delle selve« erſchien ein italieniſches, ein franzöſiſches und ein deutſches Textbuch. Die Beſetzung der Rollen war folgende: Elmira — Mad. Bleckmann, Arſinda — Mad. Sarfelli, Teramene — Pietro Sarfelli, Ferindo — Coraucci, Lucilla — Maria Anna Duſſart.

S. 127. A. 1. Über Don Quichote als komiſche Oper vgl. Fürſtenau 2,163.

S. 131. A. 1. GLA. Pf. gen. 1609. Vgl. v. Weech, Röm. Prälaten am deutſchen Rhein S. 36. — A. 2. Theaterarchiv F I, 1,26 ff. — A. 3. Sophie La Roche, Briefe über Mannheim S. 123 f.

S. 133. A. 1. Schubart, Schr. 1,155. — A. 2. Schubart, Schr. 3,137 u. 139. — A. 3. Dieſen Ausdruck gebraucht Friedr. Heinr. Jacobi in einem Brief an Wieland vom 8. Juni 1777 (Auserleſene Briefe 1,273). — A. 4. Vgl. jedoch Schubarts ungünſtiges Urteil S. 196.

S. 134. A. 1. v. Weech, Röm. Prälaten am deutſchen Rhein, S. 60, 37 u. 66.

S. 138. A. 1. Kgl. geh. Hausarchiv in München.

S. 139. A. 1. Joh. Georg Sulzer, Allg. Theorie der ſchönen Künſte (Äſthetik) 1777. 2,547.

S. 140. A. 1. Über Joh. Chriſt. Bach vgl. Bitter, Die Söhne Joh. Seb. Bachs Bd. 2. Bitter weiß nichts von einer Berufung Joh. Chriſtian Bachs durch Karl Theodor, teilt aber mit, daß er die Nachricht davon bei Junker, Skizzen 1776, S. 15 gefunden habe. Rochlitz' Urteil: Bitter 2,144. Vogler in den Betrachtungen der Mannh. Conſchule 1,66. Bachs Aufenthalt in Schwetzingen bezeugt Schubart Schr. 1,249. Burney 2,75 ſagt, daß während ſeiner Anweſenheit in Mannheim (Sommer 1772) Bachs Ankunft von London täglich erwartet wurde.

S. 141. A. 1. Betrachtungen der Mannheimer Conſchule 1,66. — A. 2. Nohl, Briefe Mozarts S. 85. — A. 3. Nach dem Hazardſchen Fourier-Tagebuche und einer handſchr. Notiz auf dem im Münchener Hausarchiv befindlichen Textbuch.

S. 148. A. 1. »Il maestro di musica« iſt ein berühmtes zweiaktiges Intermezzo von Pergoleſe für drei ſingende Perſonen. Es wurde in Paris 1752 zuſammen mit dem »Giocatore« des Pietro Auletta von italieniſchen Buffoniſten gegeben.

S. 149. A. 1. Charles Burney, Tagebuch einer muſikaliſchen Reiſe (überſ. v. Ebeling) Hamburg 1772. 1,132

S. 151. A. 1. Partitur in der Muſikbibliothek des Mannh. Hoftheaters.

S. 153. A. 1. Burney, Reiſe 2,71.

Zu S. 156. Burney hörte ſchon im Sommer 1772 Zemire und Azor in Mannheim und zwar deutſch von der Marchandſchen Truppe in einer Bretterbude auf dem Markt (Reiſe 2,65).

S. 160. A. 1. Pichler, Chronik S. 12. — A. 2. Im Almanach electoral 1757 S. 28 und ebenſo 1758 ſind folgende Balletmitglieder aufgezählt. Danseurs et figurants: pour l'opera: Messieurs Jacques Boudet premier danseur. Michel Lauchery. René Lauchery. Gervais Hacquet. Bonnet. Danseuses et figurantes: Mesdemoiselles Eleonore Huberin premiére danseuse. Christine Javigny. Agnese Boudet. Barbe Danzi. Marie Sartori. Sebastian Sclo, maître de danse et directeur des ballets und Etienne Lauchery maître de danse ſind beſonders aufgezählt. — A. 3. Die zuletzt erwähnten Reſkripte ſiehe GLA. Pf. 1664.

S. 165. A. 1. Burney 2,72.

S. 172. A. 1. Nach den Angaben in Traitteurs Papieren (Geh. Hausarch. München). Burney II, 72 ſagt (1772), man habe ihm verſichert, daß die Beleuchtungskoſten abendlich 480 fl. ausmachten, und daß eine neue Oper 48,000 fl. koſte. — Die im Karneval 1763 aufgeführte Oper (Sophonisbe) koſtete 40,000 fl. ungerechnet die ſtändigen Beſoldungen, vgl. v. Weech, Römiſche Prälaten am deutſchen Rhein. Neujahrsbl. der bad. hiſt. Komm. 1898, S. 37. — Vgl. GLA. Pf. gen. 1647 u. 1693 (Beſoldungsliſten). — A. 2. In den ſiebziger Jahren wurde an Koſtgeld für die mit nach Schwetzingen übergeſiedelte Hofdienerſchaft über 22000 fl., an Mietzins über 8000 fl. bezahlt. — A. 3. Nach Akten des GLA. — Der Etat von 1776 findet ſich in Cgm 2263 der kgl. Hof- und Staatsbibl. München. Die „unſtändigen Ausgaben" betr. heißt es darin:

„Zu Exhibierung der opera ſeind in Gefolg gnädigſten Reſkr. d. d. 21. Dezember 1771 monatlich 1500 fl. oder jährlich 18000 fl. beſtimmet [die jedesmal weit überſchritten wurden], worunter aber 1720 fl., welche allſchon unter dem ſtändigen Beſoldungsquanto begriffen, mithin kommen dahier noch auszuwerfen

[18000—1720 fl. =]	16280 fl.
in verſchiedenem Behuf	1000 „
an ſog. Überreſt	2804 „ 32 Kr.

Nota. Hierunter ſeind enthalten:

1. Die an des Sopraniſten Mucciolo Beſoldung ad 1200 fl. nach Abzug derer dem Seminario musico daraus zugewendeten 400 fl. annoch übrig bleibende . . . . . 800 fl.	
2. Des Tenoriſten Raff Extra-Beſoldung, welche in der Stabs-Liſte nicht eingeführet mit . . . . . 1600 fl.	
3. für Reparation deren Inſtrumenten . . . 404 fl. 32 Kr.	
für Schreibmaterialien	253 fl.
	20337 fl. 32 Kr.

S. 173. A. 1. Dieſe Akten: GLA. Mh. 3232. Opernhaus, Bauſache betr. Vgl. Pf. gen. 1671.

S. 174. A. 1. Über Julius u. Joh. Maria v. Quaglio vgl. die Perſonalakten im Mh. Theaterarchiv.

S. 175. A. 1. Quaglios Dekorationen und Maſchinerien fanden allerdings auch Beſpöttelung, z. B. von Wieland, der 1780 an Dalberg gelegentlich der Aufführung ſeiner „Roſamunde" am Mh. Nationaltheater ſchreibt: er freue ſich, daß er diesmal „keine Sonne mit armsdicken Strahlen und keinen Mondſcheln à la Peter Squenz mehr zu befürchten brauche, denn vermutlich ſeien dieſe vortrefflichen Dekorationsſtücke, die — ſo ſetzt er ironiſch hinzu — dem Genie des Herrn Quaglio ſoviel Ehre machten — mit nach München abgeführt worden ſein, wo ſie einſt in einer divina comedia auf dem Theater eines Auguſtiner- oder Kapuzinerkloſters

einen ſehr guten Effekt machen würden." Bei dieſer höhniſchen Bemerkung Wielands fällt uns ſofort die Stelle in ſeinen Abderiten ein, wo er ſich über die Dekorationen des abderitiſchen Theaters luſtig macht. Er erzählt von einem Sonnenuntergang, der durch ein mit Schwefelhölzern beſtecktes Windmühlenrad zuſtande gebracht wurde; dasſelbe hätte einen guten Effekt gethan, wenn es nur ein wenig ſchneller umgetrieben worden wäre.

S. 177. A. 1. Am 20. Juli 1794 ordnet Miniſter v. Oberndorff wegen des bevorſtehenden Bombardements an, daß von den vielen im Opernhaus befindlichen, meiſtens alten und ganz unbrauchbaren Dekorationen alles nicht mehr zum praktiſchen Gebrauch dienliche Material ausgeſchieden und veräußert, das übrige aber in den Orangerieſaal des Schwetzinger Schloſſes verbracht werden ſolle. Ein Teil blieb im Opernhaus zum Gebrauch des Nationaltheaters, der ausgeſchiedene Teil wurde von einem Schreiner für 3 840 fl. geſteigert und der Reſt wurde im Auguſt 1794 nach Schwetzingen verbracht. Derſelbe beſtand nach einem Verzeichnis Julius Quaglios aus folgenden Dekorationen: Rom, deutſche Stadt, Garten mit Architektur, grüner Garten, Ruine, Wald, felſige Gegend, altes Kabinet, Seehafen, einige transparente Couliſſen, gelber Tempel mit Feuer, Schneedekoration, Lager, Palmenwald, Grottenwerk, Feſtungsfreiſtücke, Stadtcouliſſen, Tempel, transparenter Garten, großer gelber Tempel, Tiergarten, Wald, ſchwarze Felſen und Soffiten, Gefängnis. (GLA. Pf. 3232.)

S. 178. A. 1. Skizzen zu Dekorationen von Bibiena und Quaglio beſitzt das kgl. Kupferſtichkabinet in München. Verſchiedene Quaglioſche Proſpekte wurden auch im Kupferſtich vervielfältigt. —

A. 2. In GLA. Pf. 3896 findet ſich folgende Berechnung für 1762/3:

Zu acht Opern: 7 915 Stück weiße Kerzen,
878 „ Tafelkerzen,
66 „ weiße Opernflambeaus,
3 586 „ kleine weiße Kerzen,
2 144 „ kleine Förmlein mit weißem Wachs,
2 700 „ gelbe Tafelkerzen,
469 „ Blechformen mit gelbem Wachs,
3 111 „ Erdtiegel mit gelbem Wachs,
40 „ Wachsſtangen zum Anzünden.

Ferner zu 123 franzöſiſchen Spektakeln u. ſ. w.

Anſchlag für das folgende Jahr:	weiße Lichter 4 auf 1 Pfd.	gelbe Lichter 5 auf 1 Pfd.	weiße Lichter 5 auf 1 Pfd.
Zu 10 Opern à 340 weiße Tafelkerzen.	3 400		
„ „ à 1000 gelbe Lichter . .			10 000
zum Austeilen und ins Orcheſter à 233.		2 330	
zu 5 Galakomödien, Beleuchtung des Theaters à 400			2 000
ins Orcheſter à 124		620	
zu den gewöhnl. Komödien auf die 2 großen Leuchter 28 Stück für ca. 75 Komödien.		2 100	
zu 100 gewöhnl. Komödien zur Beleuchtung des Theaters bei den Ballets à 100 Lichter			10 000
Summa. . . .	3 400	5 070	22 000

oder im ganzen 30 470 Lichter. —

A. 3. Inventaria über die Garderobe von der opera, Juli 1750, fortgeſetzt 1731 ſiehe GLA. Pf. gen. 3896.

S. 179. A. 1. Vgl. Pichler 321 ff. u. die Verordnungen 94 f. — A. 2. Man vergleiche zur Beſtätigung des Geſagten die bei Schneider, Geſch. der Berliner Oper abgebildeten Koſtüme aus dem vorigen Jahrhundert, betrachte z. B. die für den heutigen Geſchmack geradezu lächerlichen Koſtüme eines Pluto 1708, eines Britannicus 1751, einer Semiramis 1774 u. ſ. w. Inbezug auf das Balletkoſtüm ſteht man übrigens vielfach noch heute auf einem ähnlichen Standpunkt und unter dem Banne einer alteingewurzelten Konvention. — A. 3. Schink, Dramaturgiſche Fragen I., 276 ff. Stengel in den Rhein. Beitr. zur Gelehrſamkeit I. 2,134. — A. 4. In einem Briefe vom 12. Juli 1769 (Pièces fugitives de Mr. Le Bauld Comédien de S. A. S. E. Pal. Mſkr. in der Münch. Hof- u. Staatsbibl. Cod. gall 423, S. 174—184) kommt der franzöſiſche Schauſpieler am Mannheimer Hofe, Mr. Le Bauld auch auf das Koſtüm zu ſprechen, ſpeziell das Koſtüm in franzöſiſchen Stücken. „ . . . On ne peut s'empêcher de rire lorsqu'on voit en même tems sur le théâtre des acteurs en velours, en satin, en habit de soye, en taffetas. Que peut-on penser de l'intelligence de ceux qui font ces contresens? Le comédien doit prendre garde, en quel lieu, en quel tems se passe la scéne, et se vêtir, comme la chose l'exige. J'ai vu jouer le rôle de Metromane en habit de velours doublé d'hermine. L'acteur étant de ces gens hautains qui croyent tout savoir et avoir seuls un talent sublime, parce qu'ils sont assez impudents pour s'annoncer comme tels, je crus devoir l'humilier et m'approchant de lui je m'écriai en lui adressant la parole: »Il faisait donc bien froid à Paris, quand Mr. de l'Empirée y était?« — »Non, me dit-il, mais il fait froid ici.« Alors le prenant par le bras je lui montrai la décoration qui représentait un beau jardin, en lui demandant, s'il ne trouvait pas que son habit contrastait trop vivement dans un lieu qui annonçait la belle saison. Il vonlut me procurer que l'acteur et moi, nous avions tort, et je l'abbandonnai à l'épaisse matiére qui enveloppe son intelligence. . .« Mit dieſer für ſeine Zeit bemerkenswert vernünftigen Auffaſſung ſtand Le Bauld ziemlich vereinzelt unter ſeinen Kollegen, von denen in der That ſein Wort galt: »La plupart des acteurs s'imaginent qu'ils doivent se vêtir pour la saison et non ponr la pièce.« Noch ſchlimmer war es natürlich bei den Schauſpielerinnen. Die Bäuerin erſchien als Stadtkokette, den Kopf mit einer hohen Coiffure beladen, die Kammerzoſe wollte nicht hinter ihrer Herrin zurückſtehen. »Est-ce un rôle de vieille que doit représenter une actrice? Si ses traits sont flétris, elle les ranime autant qu'elle peut, et si les charmes de la jeunesse les honorent encore, elle y ajoute tout ce que l'art lui suggére; elle tire parti de l'habillement qn'elle va porter etc.« — A. 5. Mit Bezug darauf ſchreibt der Gothaiſche Theaterkalender von 1776: „Das Jahr 1775 hat die deutſche Bühne in Beobachtung der Geſetze des Coſtümes wieder ſehr weit gebracht. Bei der Vorſtellung der Ariadne (zu Gotha) erſchien das erſte echt griechiſche Kleid auf dem Theater, es war nach Zeichnungen alter Denkmäler und nach Winkelmanns Beſchreibung verfertigt und der Kopfputz von einer alten Gemme der Ariadne genommen“ u. ſ. w. Gleichzeitig bemerkt dieſer Artikel, daß die Reifröcke, Federhüte, Küraſſe und der übrige ſeltſame Miſchmaſch von römiſchen und vaterländiſchen Trachten in den alten Trauerſpielen der Täuſchung den Zutritt verſperre u. ſ. w.

S. 184. A. 1. Fürſtenau Geſch. des Theat. u. d. Muſik am ſächſ. Hofe 2,206 f.

S. 185. A. 1. Sulzer, Theorie der ſchönen Künſte.

S. 186. A. 1. Fürſtenau 2,207.

S. 187. A. 1. Schubart, Schr. 5,140. — A. 2. Köchel, themat. Verzeichnis S. 497; Jahn, Mozart 2,262 ff., Nohl, Briefe Mozarts 140.

S. 188. A. 1. Conſchule 1,119 f. — A. 2. Conſchule 3,280.

S. 189. A. 1. So nennt er ſich auf dem Titel ſeines 1776 in Mh. erſchienenen Werkes „Conwiſſenſchaft und Conſetzkunſt". — A. 2. Dr. Karl Emil von Schafhäutl, Abt Georg Joſeph Vogler. Sein Leben, Charakter u. muſikaliſches Syſtem, ſeine Werke, ſeine Schule, Bildniſſe ꝛc. Augsburg 1888.

S. 190. A. 1. Notiz im Hazardſchen Fouriertagebuch. G. HA. München. — A. 2. Dieſe kurf. Reſkripte: GLA. Pf. gen. 1656.

S. 192. A. 1. Ein kurf. Reſkript vom 25. Okt. 1776 beſagte: „Da Ihre kurf. Durchlaucht dem unterthänigſten Geſuche des Kapellmeiſters Vogler um einen Vorſchuß von 200 fl. und Abgabe jährl. 1 Centner Lichter nebſt 12 Klafter Brennholz zum Behuf der vorhabenden Conlehre zu willfahren nicht gedenken, ſo werden demſelben zu Beförderung dieſer letzteren Abſicht auf 3 Jahre jährlich 75 fl. ſtatt der Naturalien angewieſen." — Im Jahre 1777 erhielt Vogler für ſeine Kompoſitionen vom Kurfürſten eine Gratifikation von 300 fl. — A. 2. Als ein Beiſpiel ungünſtiger Beurteilungen ſei die in der Berliner Litteratur- u. Theaterzeitung 1778, III, S. 547 enthaltene Recenſion über Voglers kurpfälziſche Conſchule hier angeführt. Es heißt darin von Voglers Werk: „Es übertrifft an Unzulänglichkeiten, Unrichtigkeiten, Ungezogenheiten gegen alle bisher erſchienenen Lehrbücher, Verwirrung, abgeſchmackten Neuerungen, unverſtändlicher u. undeutſcher Sprache (z. B. Conmäßigung ſtatt Temperatur) elenden Gewäſches ꝛc. nicht allein das, was jemals in dieſem Fach geſchrieben worden, ſondern wahrſcheinlicherweiſe auch alles, was darin noch wird geſchrieben werden." Der Rezenſent ereifert ſich beſonders darüber, daß dies Lehrbuch zum Gebrauch ſämtlicher Schulmeiſter, Organiſten u. Kandidaten von der Regierung anbefohlen worden ſei u. den Prüfungen zugrund gelegt werde.

S. 193. A. 1. Voglers D-mollmeſſe war noch Jahrzehnte hindurch ein Lieblingswerk für kirchliche Feſtaufführungen in Mannheim. Über eine Aufführung derſelben am Stephanientage (26. Dez.) 1810 in der Schloßkapelle durch das Theaterperſonal und das Theaterorcheſter ſchreibt der mit dem Pſeudonym G. Giuſto zeichnende Freund K. M. v. Webers, Gottfried Weber in der „Schreibtafel von Mannheim" (Nr. 73): „Die Meſſe gehört anerkannt unter das Höchſte, was in dieſem Genre exiſtiert und wird ungeachtet ſie (einen einzigen Fall ausgenommen) ſeit vielleicht 20 Jahren die einzige iſt, welche von dieſem Perſonal hier gegeben wird, vom hieſigen Publikum jedesmal mit neuem Enthuſiasmus aufgenommen. . ."

S. 195. A. 1. Schubart in ſeiner Selbſtbiographie Schr. 1,147.

S. 196. A. 1. Liſt, Geſchichte der lutheriſchen Gemeinde in Mh. 123 f. — A. 2. Schubart Schr. 1,155; vgl. jedoch S. 133 dieſes Buches.

S. 197. A. 1. Über das Seminarium ſiehe die Akten des GLA.: Pfalz 1666 und 2844.

S. 198. A. 1. Daß ein Teil der Sänger nur für die Kirchenmuſik beſtimmt war, beſtätigt der Gothaiſche Theaterkalender 1777, Seite 248.

S. 199. A. 1. Ihre Perſonalakten ſiehe GLA. Pf. gen. 1653.

S. 200. A. 1. Savioli ſtarb am 24. Mai 1788 in Bologna, wo ſein Vater Senator und Gonfalionere war. Derſelbe erreichte nach dem Tod ſeines Sohnes in Anbetracht der vielen Schulden, die dieſer in Mannheim zurückgelaſſen hatte, vom Kurfürſten die Genehmigung des Fortbezugs der Penſion für das übliche Sterbquartal.

S. 201. A. 1. Graimberg-Leger, Katalog der Altertümerſammlung auf dem Heidelb. Schloß Nr. 236. — A. 2. So berichtet eine Notiz in den Traitteurſchen Kollektaneen. Auch die Münchener Hofmuſiker wurden bei Opern u. ſ. w. mit Wein

und Brod traktiert. Dieſe Sitte beſtand von 1715—1721 und neuerdings von 1723—1754. Es gab pro Kopf 1 Maß Wein und 1 Semmel. Ruthardt 124.

S. 202. A. 1. Beſoldungsliſten ſiehe GLA. Pf. 1647 u. 1693. Eine von 1745 ſiehe auf Seite 102, eine vom Juli 1759 geben wir im folgenden wieder. Pf. 1693. Juli 1759: Muſik Stab Beſoldung.

Intendant Frh. v. Eberſtein	— fl.	Latus	22 450 fl.
Sekr. Spengel	100 „	Violiniſt Fräntzel	500 „
Hofpoet Verazy	400 „	„ Franz Wendling	500 „
Kapellmeiſter Grua	1 000 „	„ Czard	800 „
„ Holzbauer	1 500 „	„ Joh. Toeschi	400 „
Conzertmeiſter Cannabich	700 „	„ Danner	400 „
„ Joſ. Toeschi	500 „	Flötiſt Wendling	800 „
Sängerin Bleckmann	1 200 „	„ Sartori	160 „
„ Wendling	1 200 „	Hoboiſt Bleckmann	600 „
„ Schöpfer	600 „	„ Lebrun	350 „
„ Toeschi	600 „	„ Ritter	300 „
Sopraniſt Mariano Lena	1 300 „	„ Miſiti	300 „
„ Tonarelli	2 000 „	Waldhorniſt Jacob Ziwini	400 „
„ Saporoſi	1 200 „	„ Matuska	400 „
Contra-Altiſt Galleti	1 000 „	Denen Höniſchen Kindern	150 „
„ Corranci	1 000 „	Viol. Schäfer	450 „
Tenoriſt Sarſelli	1 200 „	„ Reßler	800 „
„ Schöpfer	500 „	Celliſt Danzy	800 „
„ Carnoli	1 000 „	„ Fils	450 „
„ Krieger	100 „	Baſſetiſt Fürſt	150 „
Baſſiſt Lutz	600 „	„ Friedel	130 „
„ Giardini	1 200 „	Fagottiſt Ritter	650 „
Organiſt Ritſchel	900 „	„ Straßer	300 „
„ Marzfelder	500 „	„ Holzbauer	150 „
Violiniſt Heymann	500 „	Bratſchiſt Fräntzel	200 „
„ Herouz	500 „	Acceſſiſt Goez	100 „
„ Cramer	200 „	„ Cramer	45 „
„ Mayer	150 „	„ Strans	45 „
„ Sepp	500 „	Copiſt Lochner	150 „
„ Bohrer	100 „	„ Reinhard	100 „
„ Schwartz	100 „	Calcant Rauch	325 „
„ Brunner	100 „	„ Moralter	160 „
Latus	22 450 fl.	Wittib Harreiß	90 „
		Summa	33 605 fl.

Ohndienſtbahre (Penſionierte)

Santorini	1000 fl.	Poli	300 fl.	Wittib Lederer	100 fl.
Bettinardi	600 „	Offhuys	300 „	„ Stamitz	300 „
Cannabich	800 „	Sängerin Scio	500 „	„ Friedel	100 „
Peſſarini	600 „	Perroni	500 „	„ Lerchin	50 „
Paſi	500 „	Wittib Eytner	300 „	„ Basconi	200 „
				Summa	6150 fl.

S. 204. A. 1. Friedrich d. Gr. und Joſeph II. ſind die bekannteſten unter den muſikaliſchen Fürſten jener Zeit; Herzog Karl Eugen von Würtemberg war ein

guter Partiturenſpieler und übernahm oft bei Proben das Cembalo (Sittard 2,72). Kurfürſt Karl Albert von Baiern ſpielte Klavier, Violine und komponierte, Kurfürſt Max Joſeph III. von Baiern ſpielte vorzüglich Klavier, Violine, Violoncell und Gambe (Ruthardt 129), die Kurfürſtin Maria Antonia von Sachſen war Komponiſtin und trat öfters als Sängerin auf, u. ſ. w.

S. 205. A. 1. Im Hazardſchen Fourierbuche findet ſich zum 8. Oktober 1776 die Bemerkung: »spectacle allemand (in Schwetzingen), les cors de chasse, les clarinets et les fagots ont joué pendant les entreactes parce que la musique de la cour était rentrée à Mannheim«. — A. 2. v. Weech, Römiſche Prälaten am deutſchen Rhein, Neujahrsbl. der bad. hiſt. Komm. 1898, S. 65. — A. 3. Kurpfälziſche Regimentsmuſik: Seubert, Mannheims erſte Blütezeit unter Karl Theodor S. 11. Vgl. Burney 2,64.

S. 208. A. 1. Fr. Nicolai kam 1781 nach München und ſagt in ſeiner Reiſebeſchreibung 1785, 702/3 vom Orcheſter: „Noch muß ich den ſtarken Eindruck erwähnen, den der herrliche Vortrag eines Theils der kurfürſtlichen Kapelle auf mich machte, als ich in der Komödie einige Sinfonien von demſelben hörte. Die berühmte Mannheimer Kapelle iſt bekanntlich jetzt in München. Der hohe ſcharfe Ton und die ungemeine Sicherheit und Gleichheit im Gebrauche des Bogens macht, daß an Reinlichkeit (granito) im Vortrag tockierter und im Bogenſtriche markirter Noten, desgleichen im Anſchwellen und Verſchwinden des Tons, kein Orcheſter in Deutſchland dieſem zu vergleichen iſt. Ich geſtehe, ob ich mir gleich immer vom Mannheimer Vortrage große Ideen gemacht hatte, ſo übertraf doch dieſes Orcheſter (worunter nur ein Theil dieſer berühmten Kapelle war) meine Erwartung ſehr; und ich wußte bey den erſten 32 Takten eines Allegro nicht wie mir geſchah. Es ſcheint auch überhaupt der Mannheimer Geſchmack in der Kompoſition hauptſächlich auf Überraſchung kalkuliert zu ſeyn. Ich wäre begierig geweſen zu hören, welche Wirkung dieſer ſcharfſchneidende Vortrag im Zärtlichen, im Rührenden, im Angenehmen, und beſonders bey Begleitung der Singeſtimme, haben möchte. Aber ich hatte in München nicht Gelegenheit, eine Kirchenmuſik, oder ſonſt ein Singeſtück zu hören".

A. 2. Aufſtellung des Orcheſters vgl. Rouſſeau, Dictionnaire de musique unter »orchestre« mit Abbildung, danach Fürſtenau 2,291 und andere. — A. 3. Jahn, Mozart 2,200.

S. 209. A. 1. Vgl. v. Waſielewski, die Violine und ihre Meiſter 3. Aufl. Lpzg. 1893. Mannheimer Schule 241 ff. Ferner Allg. d. Biogr. 35,427 f. und Mendel-Reißmanns Lexikon.

S. 210. A. 1. Burney, Reiſe 2,73. — A. 2. Traitteurſche Papiere im Kgl. geh. Hausarchiv zu München. — A. 3. Teutſche Chronik 1774, S. 39, 191 und 207.

S. 211. A. 1. Schubart Schr. 1,153. — A. 2. Schubart Schr. 5,145.

S. 212. A. 1. Schubart Schr. 5,138.

S. 213. A. 1. Burney, Reiſe 2,73 f. — A. 2. Schubart ſchreibt 5,145 von Cannabich: „In der Anführung eines Orcheſters und in der Bildung von Künſtlern beſteht ſein vorzüglichſtes Verdienſt. Als Tonſetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel." Kompoſitionen Cannabichs finden ſich u. a. in der Hof- und Staatsbibl. München und in der Hof- und Landesbibl. Karlsruhe.

S. 214. A. 1. Schubart Schr. 5,146.

S. 216. A. 1. Lipowsky, Bair. Muſiklexikon, Schubart Schr. 1,152 u. 5,153.

S. 218. A. 1. Schubart 5,147. — A. 2. Lipowsky, Bair. Muſiklexikon.

S. 219. A. 1. Schubart ſagt von dieſen Brüdern Friedel (Schr. 5,229): „Es ſind dies zwei Brüder, die ſich beide als Geiger rühmlichſt ausgezeichnet. Sie haben Geſchwindigkeit und Schönheit des Vortrags und ſpielen beſonders das Flageolet mit ausnehmender Stärke. Mehrere Violiniſten haben ſich nach dieſen Friedels gebildet, ſo daß ſie faſt eine Schule ſtifteten. Schade, daß dieſe trefflichen Köpfe ſo tief in Liederlichkeit verſanken, daß man ſie nicht mit Ehren in guter Geſellſchaft einführen konnte. Beide ſetzten ungemein ſchöne Stücke für die Violine: ihre Kompoſitionen ſind voll Reiz und ſo ganz für dies Inſtrument gemacht."

S. 220. A. 1. Vgl. Waſielewski, Violine 256. — A. 2. Schubart Schr. 5,152.

S. 221. A. 1. Vgl. über Franz Danzi: Badiſche Biogr. I, 159.

S. 222. A. 1. Nach Traitteur. — A. 2. Schubart, Schr. 5,151. — A. 3. Schubart, Schr. 1,153 u. 5,149.

S. 224. A. 1. Lipowsky, Bair. Muſiklexikon, vgl. Allg. Muſ. Zeitſchr. X, 541 ff. — A. 2. Quallenberg iſt demnach nicht 1772 geſtorben, wie Lipowsky angiebt. Von ihm bewahrt die Hof- und Staatsbibl. in München hdſchrft. den erſten Akt eines ſehr langweiligen und breitſpurigen Luſtſpiels: „Die Schöne am Rhein oder die übel gelungene Eheſcheidung L 4 von Joh. Mich. Quallenberg, S. kurf. durchl. zu Pfalz Hofmuſikus, ländlicher Zeitvertreib Brühl 1777." (Cod. germ. 4070.)

S. 225. A. 1. Der bei Schubart 5,152 unter den Mannheimer Künſtlern als beſter Fagottiſt angeführte Reiner † 1782 war im Dienſt des Münchener Hofes. — A. 2. Einen Stammbaum der Familie Lang giebt Reden-Esbeck in ſeinem Bühnen-Lexikon.

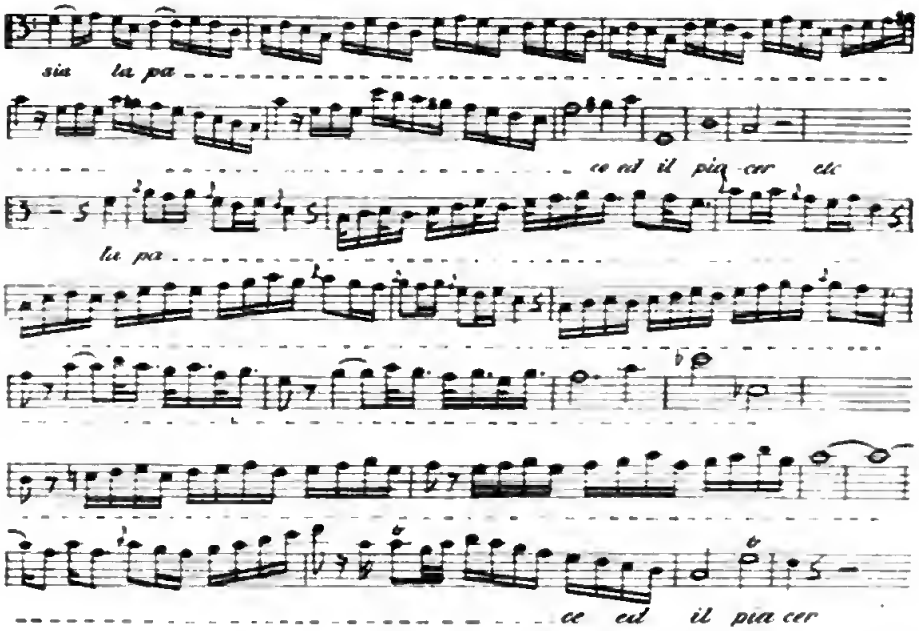
S. 228. A. 1. Keyßler, Reiſen 2,1095. — A. 2. Joh. Ad. Scheibe, Critiſcher Muſikus Lpzg. 1745, S. 153. (Über ihn vgl. Schubart 5,116).

S. 229. A. 1. Sänger: GEA. Pf. 1666. Die Ernennung Mariano Lenas zum Direktor erfolgte durch kurf. Reſkr. vom 27. April 1757 (GEA. 1653): Ihro Churfürſtl. Durchl. wollen gnädigſt, daß Dero tit. Mariano Lena die Direction Dero Muſik und opera, wie auch alles desjenigen, was in beides einſchlaget, übernehmen, die Oeconomie beider Stücken gründlich einſehen, und deren allenfalls nötige Verbeſſerung ſich thunlichſt angelegen ſein, fort zu ſolchem End die Inventaria aller zu der Muſik und opera erforderlicher Inſtrumenten, Dekorationen, Kleidungen und ſonſtiger Zubehörde ſich übergeben laſſen und demnächſt das nötig und nützlich findende gehorſamſt an Handen geben ſolle". — A. 2. Kgl. geh. Hausarchiv in München.

S. 230. A. 1. Ein Anton Paſi wird im Muſikal. Almanach von 1785, S. 77 unter den berühmten Sängern 1700—1720 aufgeführt, er ſtammte aus Bologna und war ein Schüler Piſtocchis. Ein Andreas Galetti aus Toskana iſt ſeit ca. 1740 herzogl. Kammerſänger in Gotha, ebenda 1766 eine von Durlach gebürtige und in Mh. ausgebildete Mad. Eliſabeth Galetti vgl. Hiller, Wöchentl. Nachr. 4,65 f.

S. 231. A. 1. Raaff: Allg. M. Z. XII, 857 ff. Jahn 2,86 ff.

S. 232. A. 1. Schubart Schr. 5,144. — A. 2. Welch hohe Anforderungen an Raaffs Geſangskunſt geſtellt werden konnten, zeigen folgende Koloraturen aus der Arie »Cari sposi«, die Traetta für Raaff geſchrieben hat, wie aus der in der Muſikbibliothek des Mannheimer Theaters befindlichen handſchriftlichen Partitur hervorgeht. Die Arie beanſprucht hinſichtlich des Umfangs der Geſangſtimme faſt zwei Oktaven: vom d bis zum hohen Tenor-c.



A. 3. Hierüber exiſtiert im kgl. geh. Hausarchiv zu München eine Korreſpondenz Karl Theodors mit Herzog Karl Eugen von Würtemberg. In einem Schreiben d. d. Ludwigsburg 27. Januar 1772 dankt Karl Eugen für die ihm erwieſene Gefälligkeit: »La façon plus qu'obligeante avec laquelle Votre Altesse Electorale a bien voulu condescendre que son musicien le Sr. Raff puisse paroitre icy le jour de ma fête . . . etc.« Vgl. Sittard, Geſch. d. Muſ. u. d. Theaters am würt. Hofe 2,142 f.

S. 234. A. 1. Rheiniſche Muſen 2,27. — A. 2. Ludwig Fiſcher vermählte ſich 1779 mit Barbara Straßer. Sein Sohn Joſeph wurde 1780 geboren, er heiratete eine natürliche Tochter des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken, die Gräfin Ottweiler, die er 1802 in Mannheim kennen lernte. 1800—1802 war er in Mannheim engagiert und zeichnete ſich namentlich als vortrefflicher Don Juan und Figaro aus. Seit 1810 war er kgl. Kammerſänger in Berlin. Er ſtarb 9. Okt. 1862 in Mannheim. Seine Schweſter Joſepha, verheiratete Vernier, kam 1817 als erſte Sängerin nach Stuttgart; ſie war als dramatiſche Sängerin in ihrer Glanzzeit berühmt. Louiſe und Thereſe Wilhelmine (letztere vermählt mit Frh. v. Walden), die jüngeren Schweſtern, waren ebenfalls tüchtige Sängerinnen. — A. 3. Giuſeppe Giardini ſingt 1750 in Straßburg den Don Alvaro in »La Pravità castigata«. — A. 4. Zoucas Kompoſitionen: ſiehe Mendel-Reißmann Lexikon 11,502. — A. 5. Ein Franz Xaver Richter iſt bei Mendel-Reißmann 8,335 angeführt, geb. zu Holiſchau in Mähren 1. Dez. 1720 † 12. Sept. 1789 in Straßburg. Nach Beendigung ſeiner muſikaliſchen Studien ſei er in kurpfälz. Dienſte getreten und habe 1747 unter vielen andern Bewerbern die Stelle eines Kirchenkapellmeiſters in Straßburg erhalten. 36 Jahre lang habe er dieſe Stelle ohne Aſſiſtenz verſehen, erſt 1783 ſei ihm Pleyel auf ſein Bitten beigegeben worden. Er komponierte viele kammermuſikaliſche und kirchliche Werke, darunter mehrere Meſſen; das meiſte davon iſt ungedruckt und befindet ſich in der Kathedrale Saint Dié. Seine Kirchenkompoſitionen tragen nach dem genannten Artikel

ein ziemlich weltliches Gepräge. In Mannheim ſoll er ein Lehrbuch verfaßt haben: Harmoniſche Belehrungen oder gründliche Anweiſung zu der muſikaliſchen Conkunſt. Dieſer Franz Xavier Richter ſcheint mit dem im Text genannten identiſch zu ſein. Wenn er in den Hofkalendern 1747 bis 1769 als Mitglied der Mannheimer Kapelle erſcheint, ſo iſt das vielleicht dadurch zu erklären, daß er noch nach dem Austritt aus kurpfälziſchen Dienſten vom Kurfürſten eine Penſion bezog. Oder er müßte erſt 1769 u. nicht ſchon 1747 nach Straßburg gekommen ſein. Übrigens wirkte er nachweislich noch bei Opernaufführungen 1748 und 49 in Mannheim mit.

S. 235. A. 1. Die Sängerinnen betr. ſiehe: GLA. Pf. gen. 1665. — A. 2. Roſa Gabrieli iſt vielleicht verwandt mit den an der Wiener Hofoper engagierten Schweſtern Katharina und Franziska Gabrieli (Pohl, Haydn 1,88). — A. 3. In Stuttgart war 1757 ein Lauteniſt Spurni, 1757 wurde ein Waldhorniſt Spurni entlaſſen. Sittard 2,2 und 58. — A. 4. Schubart, Schr. 5,152.

S. 236. A. 1. In den Traitteurſchen Papieren des Kgl. geh. Hausarchivs in München. — A. 2. In Kleins Muſenalmanach Mannheim 1793 S. 62 findet ſich folgendes „Gedicht an Madame und Mademoiſelle Wendling; da ſie im Liebhaberkonzert den 14. Jänner 1788 nach zu langer Feyer fürs Publikum wieder auftraten, und ein Duett, als Polyxene und Daretes ſangen“:

Nur eine Stunde jener Freudenjahre
wünſcht ich mir oft zurück, da Mannheim
In Wonnen ſüßer Künſte ſchwebte.
Jüngſt opfert' ich, ſo eine Stunde
mir zu erfleh'n, dem Gott des Schönen,
dem Gott der feineren Gefühle,
des hohen edleren Geſchmackes.
Du biſt erhöret, ſpricht Apoll mit Himmelshuld,
und reizet Eure Kehlen zum Geſange.
Er täuſchte mich; allein mit Göttergrosmuth:
es war, nicht Mannheim, nein — die goldne Zeit Athens,
in welche mich Entzückung zauberte,
ich hörte Muſenſtimmen vom Parnaß,
und einen Sang aus der Huldinnenwelt Homers,
ich hörte Polyxenen und Dareten,
in Erycinens Roſenhainen
von Liebeszauber — mit dem Herzen
für Herzen ſingen.

A. 3. Lipowsky, Bair. Muſiklexikon.

S. 237. A. 1. Burney, Reiſen 2,71.

S. 238. A. 1. Schubart Schr. 5,150 f. vgl. 1,154.

S. 239. A. 1. Lipowsky, Karl Theodor 117. Vgl. Ruthard, Geſch. der Münch. Op. 151. In einem Brief der Kurfürſtin Eliſabeth Auguſta an ihren Schwager, den Herzog Clemens von Baiern vom 28. Januar 1770, worin ſie ihn verſichert: »soyez persuadé que vos lettres me font trop de plaisir pour négliger une correspondance aussi agréable« findet ſich folgende auffallende Stelle: »Je vois par votre lettre que votre opéra est tout le contraire du notre, car notre livre et nos ballets sont bons et la musique détestable; la personne que vous m'avez recommandée, promet beaucoup, elle est actuellement à sa destination«. (Geh. Hausarchiv München). — A. 2. Vgl. Schubart 5,158.

S. 240. A. 1. K. Th. Heigel, Karl Theodor und Voltaire (mit vielen Briefstellen) in Westermanns Monatsheften 1890 (Bd. 67), S. 40 ff. Vgl Colini, Mon séjour auprès de Voltaire (Paris 1807). Die Korrespondenz Karl Theodors mit Voltaire erschien 1792 im Druck. Vgl. auch Feder Gesch. Mhs. 1,299 und Gotbein, ZGORh. N. F. 2,273 ff. Feder geht zu weit, wenn er hauptsächlich dem Einfluß Voltaires die Ausbildung des theatralischen Sinnes bei Karl Theodor zuschreibt. — Die Markgräfin von Ansbach schreibt in ihren Denkwürdigkeiten (Deutsche Übersetzung 1826 I, 387), der Kurfürst habe Voltaire Ehren wie einem Prinzen von Geblüt erwiesen. Vgl. Luchet, hist. litt. de Voltaire II, 4 f.

S. 241. A. 1. Günstig beurteilt in Schubarts Teutscher Chronik 1775 S. 87.

S. 243. A. 1. Pierre Dubois, Le Père Desbillons (mit Benutzung des Mh. Materials) Bourges 1887. — A. 2. Die Desbillonssche Bibliothek ist im Bibliothekssaal der Öffentl. Bibl. im Schloß aufgestellt.

S. 244. A. 1. Feder 1,298. GLA. Mh. 3235. — A. 2. Der Kurfürst Karl Albert von Bayern kam im Januar 1733 an den Mannheimer Hof und besuchte nach seinem im Münchener kgl. geh. Hausarchiv befindlichen Diarium auch das Theater. Die betreffende Stelle lautet: „umb 4 uhr abents in die französische Comedie Abbis und das Nachspiel le peintre genant, mit 2 Pferdten gefahren." — A. 3. GLA. Pf. gen. 1667. Die frz. Komödianten betr. 1736—62. Ferner Pf. gen. 1653 (das Reskr. vom 27. Sept. 1746 enthaltend) und 3238 (Reskr. vom 22. Juni 1748 u. 15. Aug. 1755 enthaltend). — A. 4. Unter den Traitteurschen Collektaneen des kgl. geh. Hausarchivs in München findet sich folgende, auf diese Truppe bezügliche Notiz: Als Karl Theodor die erste Reise nach Düsseldorf machte, a. 1746, hatte eben der General v. Löwenthal seine französische Schauspielergesellschaft abgedankt, die sich nach Düsseldorf begeben und gleich darauf von Karl Theodor in seine Dienste genommen wurde und dem Hof bei der Rückkehr nach Mannheim folgte. Javigny war ihr Direktor, bis d'Harold, ein Engländer, die Oberdirektion erhielt.

S. 245. A. 1. Aus Pichler Chronik des Mannh. Hofth. S. 6 entnommen, der als Quelle einen Almanach Electoral Palatin (ohne Jahresangabe) bezeichnet, den ich mir nicht verschaffen konnte.

S. 246. A. 1. Auch Widder hist. geogr. Beschr. d. Pf. 1,100 bezeugt diese Lage des frz. Komödiensaals. Rieger Gesch. Mh. 231 irrt also, wenn er denselben in den 1795 abgebrannten Opernhausflügel verlegt. — A. 2. GLA. Pf. gen. 1607. — A. 3. GLA. Pf. gen. 3238. — A. 4. Ebenda. — A. 5. GLA. Pf. gen. Hofökonomie 3896.

S. 247. A. 1. Unter den Traitteurschen Papieren des kgl. Hausarchivs in München fand sich folgendes Originalrepertoire der französischen Schauspieler, datiert: Mannheim, le 5 Sept. 1742. (Repertoire général des pièces qui se jouent à Manheim par les comédiens français de Son Altesse Sérénissime Electoral Palatin et de Son Altesse Monseignenr le Duc de Soultzbach).

Tragedies: Phèdre, Iphigenie, Titus, Bajazet, Rhadamiste, Andronic, Alcibiade, Mitridathe, Oedipe de Voltaire, Britannicus, Le Cid, Le comte d'Essex, Arianne, Tiridatte, Rodogune, Règulus, Polyencte, Médée, Cinna, Alexandre, Getta, La Thèbaide, Electre, Andromaque, Atrée, Nicomède, Manlius, Romulus, Pompée, Oreste et Pylade, Héraclius, Oedipe de Corneille, Sertorius, Les Horaces, Antiochus, La Troade, Pénélope, Arminius, Saül, Athalie, Habis, Venceslas, Phoeion, Hereule, Sémiramis, Meléagre, Nitètis, D. Sanche d'Arragon, Astrate, Ipermnestre, Agamemnon, Pyrrhus, Ines de Castro, Hérode, Brutus, Zaïre, Gustave, Gabinie, Alzire, Les Maccabées, Maximien, Mahomet second.

Comédies en cinq actes: Le joueur, L'école des femmes, La femme juge, Tartuffe, Le légataire, L'avare, Le misantbrope, L'étourdi, Démocrite, L'bomme à bonne fortune, La fille capitaine, Esope en cour, Les Ménecbmes, Le menteur, Esope en ville, Le cbevalier à la mode, Le mercure galant, Les bourgeoises à la mode, Dom Japbet d'Arménie, Le festin de pierre, Les femmes savantes, Le bourgeois gentilhomme, Le curieux impertinent, Le distrait, Le jaloux désabusé, La coquette, Le philosophe marié, La comtesse d'Orgeuil, Le glorieux, L'ingrat, Le médisant, Le préjugé à la mode, L'amitié rival, L'école des amis, La mère coquette, L'bomme du jour, Ménalide.

Comédies en trois actes: Ampbitrion, l'amour médecin, le malade imaginaire, l'école des maris, le médecin malgré lui, les fâcbeux, le grondeur, les folies amoureuses, l'école des jaloux, les plaideurs, George Dandin, Crispin médecin, Pourceaugnac, Les Nicandres, Cartonches, Les trois cousines, les amants déguisés, L'avocat Patelin.

Comédies en un acte: Attendez-moi sous l'orme! Le mari retrouvé, Le mariage forcé, La sérénade, Le cocu imaginaire, Les vacances, D. Pasquin d'Avalos, Le Cbarivari, Le baron de la Crasse, Le Zigzag, Les mots à la mode, le tuteur, Danaée, Le sot vengé, L'été des coquettes, Le cartel de Guillot, Le souper mal apprêté, Les vendanges de Suresne, L'opéra de village, Les eaux de Bonrbon, La gazette, Colin maillard, L'esprit de contradiction, La comtesse d'Escarbagnac, Le semblable à soi-même, La disgrace des . . ., Le port de mer, Le florentin, Le deuil, La foire de Bezons, Crispin rival, Crispin précepteur, L'avocat savetier, L'usurier gentilhomme, Les précieuses ridicules, Le Sicilien, Les auberges, Momus fabuliste, La Parisienne, La famille extravagante, L'ouvrage d'un moment, L'ami de tout le monde, Le rétour imprévu, L'aveugle clairvoyant, Agnes de Chaillot, Le procureur arbitre, La critiqne d'Hérode, Le Français à Londres, Oedipe travesti, L'indiscret, Le babillard, La nouveauté, Le triple mariage, L'eprenve réciproque, Le cocber supposé, La pupille, Le retour de Mars.

Comédies italiennes en trois actes. Thimon, Arlequin sauvage, L'embarras des ricbesses, La surprise de l'amour, La double inconstance, Les amants réunis, le jeu de l'amour et du bazard, Les quatres semblables, La vie est un songe, Arlequin statue et perroquet.

Comédies italiennes en un acte. L'isle des esclaves, La fleure d'Oubly, Arlequin Hulla.

S. 249. A. 1. Mſkr. in der Münchener Hof- u. Staatsbibl. Cod. gall. 430. Dafelbſt noch weitere, aus Mannheim ſtammende Schauſpielhandſchriften, wie z. B. Cod. gall. 426 u. 427: Voltaires Orpbelin de Cbine, 425 Tancred u. a. (Dieſe Voltaireſtücke ſind vielleicht die Dedikationsexemplare des Dichters an den Kurfürſten. Vgl. Heigel, Weſtermanns Monatshefte 1890, S. 46.) — A. 2. Cod. gall. 424 Münch. Hof- u. Staatsbibl. (Autograph.) Ebenda Cod. gall. 425 befindet ſich ein gleichfalls dem Kurfürſten gewidmetes Mſkr. Lebaulds (C. E. Lehauld de Nans, comédien de S. A. S. E.): Recueil de pièces fugitives, eine Sammlung von Gedichten epigrammatiſcher und ſatiriſcher Art, von Widmungen und Gelegenheitsgedichten aus den Jahren 1768/69. Darunter auch eine Feſtdichtung auf die Wahl des Prinzen Clemens von Sachſen zum Kurfürſten von Trier, vorgetragen »sur le théâtre electoral de Mh.« In der Aufführung von Glucks Pélerins de la Mecque (1768) das Feſtgedicht wird eingeleitet durch eine Scene zwiſchen Calender und Morachin. Der letztere hat eine Zeitung gefunden, die Gazette de l'Europe, er bringt ſie ſeinem

Herrn, der dann unter Fêtes, allegresses, joie, bonheur de peuples die Feſtode findet und verlieſt.

S. 250. A. 1. Schubart Schr. 1,157.

S. 251. A. 1. Stefan v. Stengels Memoiren ſind auszugsweiſe veröffentlicht worden von Heigel, Zeitſchr. f. allg. Geſch. 1887. VI. — A. 2. Vgl. Kleins Rede: Vom Urſprung der Aufklärung der Pfalz in der Vaterlandsſprache und von derſelben Verbreitung durch die kurpfälziſche deutſche Geſellſchaft (Schr. der kurf. d. Geſellſch. Bd. 1) und Litterariſches Leben A. v. Kleins, [v. J. v. Klein] Wiesbaden 1818. Bernh. Seuffert, Geſch. der deutſchen Geſellſchaft in Mh.: Anzeiger f. deutſches Altertum 6,276 ff. und (Nachtrag:) 8,167 ff. Daſelbſt iſt der in der Sammlung des Mh. Altertumsvereins befindliche Stiftungsbrief vom 13. Okt. 1775 abgedruckt. Vgl. GLA. Pf. 6397. Das Archiv der Geſellſchaft ſcheint verloren zu ſein.

S. 253. A. 1. Vgl. Munker, Klopſtock 467 ff. (nach Böttiger, Klopſtock im Sommer 1775, im Taſchenbuch Minerva 1814). — A. 2. Das ſchreibt Eva König an Leſſing im Juni 1775 vgl. Redlich Briefw. L.'s II No. 420.

S. 254. A. 1. Schubart Schr. 1,157.

S. 255. A. 1. Mannh. Antikenſaal: vgl. Rheiniſche Muſen III, 1795 Kunſtanhang VIII. Stück, S. 49—53. Vgl. Sophie La Roche, Briefe über Mannheim S. 233. — A. 2. Schubart, Schr. 1,145 f. — A. 3. Goethe in Dichtung und Wahrheit.

S. 256. A. 1. Bernh. Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877.

S. 257. A. 1. Seuffert a. a. O. S. 284.

S. 258. A. 1. Vgl. Anmerkung 2 zu S. 231. — A. 2. Schubart, Teutſche Chronik 1775 S. 383.

S. 260. A. 1. Das folgende teils nach Traitteurs Aufzeichnungen, teils nach Akten des GLA. und Pichlers Chronik. — A. 2. GLA. Pf. 3236 u. Mh. Theater-Archiv K III, 2. Der Platz war ſeit vielen Jahren ſchon „öde und wüſte".

S. 261. A. 1. Pichler S. 19.

S. 265. A. 1. K. Risbeck, Briefe I, 93. Vgl. Grandaur Chronik des Münchener Hofth. S. 17. f.

S. 266. A. 1. Im Jahre 1776 wurde die Aula des Gymnaſiums als proviſoriſcher Schauſpielſaal benutzt. Das geht hervor aus einer Eingabe des Rektors Bernardi (GLA., Pf. gen. 241), worin dieſer bittet, die 1776 als Schauſpielſaal für die deutſche Komödie benutzte Aula des Gymnaſiums den Andachtsübungen der marianiſchen Sodalität einzuräumen; dieſe Bitte wird abgewieſen, da die Regierung den Saal zu anderen Zwecken (Aufbewahrung von Gewehren nach Räumung des Schützhauſes) braucht. — A. 2. Vgl. Pichler, Chronik S. 24 f. und Th. Arch. A III, 1 ff.

S. 267. A. 1. Die Familie v. Hompeſch ſtammt aus Jülich-Cleve und war in holländiſchen Kriegsdienſten emporgekommen. Des Miniſters Bruder Ferdinand Joſeph war der letzte Großmeiſter des Malteſerordens, er übergab Malta den Engländern. Hompeſchs Finanzverwaltung zeichnete ſich nach Vehſe, Geſch. der deutſchen Höfe 24,168 dadurch aus, daß er mit Zwacken und Knauſern an Gehalten und Penſionen operierte, und zwar ſo auffällig, daß man in Baiern das Kartenſpiel Zwicken „Hompeſcheln" nannte. — A. 2. Abgedruckt im vollen Wortlaut bei: Seuffert, Maler Müller S. 563 ff. und 566 ff.

S. 268. A. 1. Müller, Abſchied von der Schaubühne S. 204 ff.

S. 270. A. 1. Außer den Leſſingbiographien und -Briefen ſind zu vergl Stefan v. Stengels Memoiren hg. von Heigel in der Zeitſch. f. allg. Geſch. 1887. VI.

S. 273. A. 1. Theaterarchiv A I, 1.

S. 274. A. 1. Theaterarchiv B I, 2. — A. 2. Nach Th.-A. B I, 2,15 nahm Seyler folgende Entreegelder ein:

1778	Okt.	4	Komödien	584 fl.	31 Kr.
	Nov.	8	„	807	51
	Dez.	5	„	522	21
1779	Jan.	5	„	368	8
	Febr.	6	„	420	52
	März.	12	„	754	47
				3 458 fl.	30 Kr.

In Fasc. A I, 1 des Th.-Archivs findet ſich folgende Zuſammenſtellung der Einnahmen der Schauſpielentrepreneurs in Mh. 1768—1778 (je vom November bis Aſchermittwoch, öfters weniger als 4 Monate):

	fl.	Kr.
H. von Kurz war der erſte Entrepreneur welcher im Winter 1767 und 1768 dahier geſpielt hat, deſſen Einnahme beſtund in 32627 fl. Hiebei iſt zu bemerken, daß weil derſelbe das Leggeld von den Logen und übrigen Plätzen höher als ſeine Nachfolger beſtimmet und ihm wenigſtens ein Quart mehreres eingetragen hat, ſo iſt nach abzug des 4. Teils nur die Einnahme = 24 477 fl. 45 Kr., dieſe Summe in zwei Teile geſetzt beträgt es vom Nov. 1768 bis Aſchermittwoch 1769	12 238	52½
H. Sebaſtiani ſpielte 2 Winter und war deſſen Einnahme vom Nov. 1769 bis Aſchermittwoch 1770.	10 622	24
Vom Nov. 1770 bis die Faſten 1771	13 139	36
Nach dieſem kam H. Marchand und ſpielte 6 Winter vom Nov. 1771. Bis Aſchermittwoch 1772 beſtund die Einnahme in. . . .	12 636	—
Bis Aſchermittwoch 1773 in	11 975	12
Bis Aſchermittwoch 1774 mit Ausſchluß deren die Faſten hindurch gegebenen Konzerten in	12 314	24
Bis Aſchermittwoch 1775 in	11 043	3
Bis Aſchermittwoch 1776 iſt eingegangen.	10 594	28
Dann vom November 1776 bis die Faſten 1777	9 854	46
Endlich kam H. Seyler, welcher 1777 im Juni zur Probe geſpielt und von 9 Komödien = 2130 fl. 30 Kr. bezogen hat, dieſe gehören nicht zu dieſer Einnahme, dahingegen vom Nov. 1777 bis Aſchermittwoch 1778 beſtund deſſen Löſung in	14 626	48
Summa. . . .	119 045	41½

Alſo durchſchnittlich in einem dieſer 10 Jahre: 11 904 fl. 34 Kr. ⅗ Pf.

S. 275. A. 1. Berliner Litteratur- und Theaterzeitung I, 1778, 389 f. Vgl. Klein, Urſprung der Aufklärung S. 36. — A. 2. Walwais und Adelaide erſchien 1778 bei Schwan; eine Beſprechung von Gemmingen ſiehe Rhein. Beitr. I, 2,114. Vgl. den überſchwänglichen „Dank des Publikums“ nach der erſten Aufführung, ibid. 302. — A. 3. Sturm von Boxberg: Abgedruckt im 1. Band der Rhein. Beitr. 1778. — A. 4. Azakia erſchien 1778 bei Schwan, angezeigt von Gemmingen Rhein. Beitr. I, 2,120. Zweite Auflage: ebenda 1780 II, 457. — A. 5. Über Marmontels: Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou vgl. Rhein. Beitr. 1,347.

S. 278. A. 1. 1773 erſchien Wielands Alceſte im Druck (Leipzig 8°). Über die Weimarer Aufführung vgl. Pasqué Goethes Theaterleitung 2,357 ff.

S. 280. A. 1. Schubart, Teutſche Chronik 1777, S. 576.

S. 281. A. 1. Teutſche Chronik vom 7. Sept. 1775.

S. 283. A. 1. Hompeſch bei Müller, Abſchied von der Schaubühne 205. — A. 2. Im 2. Band des Pfälziſchen Muſeum (1784—86) findet ſich S. 926/7 folgendes Epigramm auf den Günther v. Schwarzburg:

Unſterblichkeit, ſo wahr ich Seher bin,
Wird Günthers Haupt umſchweben;
Sollt er ſo lange leben,
Als lang er uns zu ſterben ſchien.

(Günther ſtirbt die ganze zweite Hälfte des letzten Akts hindurch langſam dahin). — Zu den Tadlern der Kleinſchen Dichtung gehörte z. B. der Schauſpieler F. L. Schröder. Günther v. Schwarzburg hat ihm, wie er am 10. Jan. 1778 an Gotter ſchreibt, keine hohe Idee von den Mannheimer dramatiſchen Schriftſtellern beigebracht. Litzmann, Schröder und Gotter 106.

S. 284. A. 1. Zum Beweis dafür, daß die Holzbauerſche Muſik auch heute noch große Wirkungsfähigkeit beſitzt, ſei angeführt, daß in Hamburg bei der Schröder-feier im März 1893 eine von Frau Katharina Klafsky mit Orcheſterbegleitung geſungene Arie aus dem Günther von Schw. „durchſchlagenden Erfolg“ hatte. Dieſe Programmnummer war deshalb eingefügt worden, weil bei dem am 9. März 1793 von Schröder zu Gunſten der neu begründeten Penſionsanſtalt gegebenen Konzert zwei Arien aus dem Günther geſungen worden waren. Bühnenalmanach 1894. S. 148. — A. 2. Schubart 5,139. Rhein. Beitr. z. Gelehrſ. 1777 I, 377 ff.

S. 285. A. 1. „Du rieſſt der Liebe Roſenſtunden
Mit ſüßer Stimm' und mächtigem Gefühl zurück,
Wir fühlten ſie, die dir verſchwunden,
Durch deine Stimme, ſahen ſie in deinem Blick.“

(Kleins Muſenalmanach 1793, S. 24; in etwas anderer Form in ſ. dramaturg. Schriften I., Lpzg. u. Frkſt. 1809, S. 298.) — A. 2. Mannheimer Briefe o. O. u. J. S. 12. Vgl. das Gedicht auf die Danzi ebenda S. 24.

S. 294. A. 1. Thalia, 1,185; vgl. Schillers Brief an Klein 7. Januar 1785.

S. 295. A. 1. Archiv ſ. Frankf. Geſch. u. Kunſt III. Folge 4,109. — A. 2. Der Kurfürſt erzählte das ſelbſt dem Schauſpieler Müller vgl. Müller Abſchied von der Schaubühne 212. — A. 3. In einer Sammlung von Briefen an A. v. Klein, die in der von Dr. Malten herausg. Bibl. d. neueſten Weltkunde I. u. II. Aarau 1840 u. 41 abgedruckt ſind. — A. 4. Vgl. Seuffert, Wielands Abderiten, Berlin 1878, S. 16 ff. und E. Hermann, Wielands Abderiten und die Mannheimer Theaterverhältniſſe, Mannheim 1885 (Vortrag gehalten im Mh. Altertumsverein).

S. 297. A. 1. Das kurf. Reſkript, 18. Febr. 1778 (GLA. Pf. gen. 1653) lautet: „Da Ihrer Kurfürſtl. Dchlt. gnädigſte Willens Meinung iſt, daß denen Tit. Wieland und Schweizer für das jüngſt verfertigte deutſche Singſpiel Roſamunde Jedem Ein hundert Dukaten, ſodan dem Tit. Wieland eine goldene Tabactiere im Werth von 29 biß 30 Carolinen, und dem Tit. Schweizer eine dergleichen im Werth von 25 biß 26 Carolinen (welche bei dem Kaufmann Babeti auszunehmen) zur Gratification verreichet werden ſolle; wird ſolches dero tit. Grafen von Savioli des Endes gnädigſt ohnverhalten, um ein ſo anderes aus dem darzu beſtimmten opera fundo zu entnehmen und an jene zu übermachen“.

S. 298. A. 1. Holzbauer habe ſich vom neuen Jahr bis den 20. Januar alle m glichen Arten von Fieber über Wielands Roſamunde an den Hals probiert, ſchreibt Heinſe an Jacobi 14. Juli 1780 (Körte 1,423). Über die Aufführung der Roſamunde im Nationaltheater 1780 exiſtiert eine kleine Flugſchrift, die aus der Feder eines Ungenannten erſchien (Frankfurt u. Lpzg. 1781) Vgl. Uhde, Wieland in Briefen an Gotter und Dalberg. Beil. z. Allg. Ztg. 1878, Nr. 211 u. 212. Die Vorſtellung fand eine außerordentlich lobende Beurteilung in der Mannh. Ztg. 1780 Nr. XV. Eine ausführliche Beſprechung ſiehe: Rhein. Beiträge zur Gelehrſamkeit 1780 I. 330 ff. u. 497 ff. Die 1774 entſtandene einaktige Oper „Aurora" von Wieland und Schweitzer wurde 1783 einmal auf der Mh. Nationalbühne aufgeführt.

S. 299. A. 1. Mh. Th. Arch. Beckſche Regieberichte Bd. II. (9. Sept. 1797). Das Mannheimer Hoftheater beſitzt jedoch in ſeiner Muſikbibliothek eine abſchriftliche Roſamundenpartitur in 4 Bänden.

S. 304. A. 1. Vgl. Jahn, Mozart und Nohl, Mozarts Briefe.

S. 308. A. 1. Nach Akten des Karlsruher Generallandesarchivs. Damit iſt die Bemerkung in Max Maria v. Webers Biographie ſeines Vaters Karl Maria v. Weber I, 7 (wo ſich mancherlei unkontrollierbare Nachrichten über die Familie finden): es ſei unrichtig, Fridolin als „Sänger in Mannheim" zu bezeichnen, er habe nur als „Dilettant" mitgewirkt, völlig hinfällig. Auch bei Pasqué, Goethes Theaterleitung 2,17 ff. finden ſich Notizen über die Familie Weber.

S. 310. A. 1. Max Friedländer teilt dieſe Briefe aus Goethes Autographenſammlung im Goethejahrbuch von 1891 zum erſten Mal mit.

S. 313. A. 1. Darauf weiſt ein im Mh. Theaterarchiv (F XII, 1) befindl. kurf. Reſkr. vom 9. Mai 1783 hin. Darin wird befohlen, daß die in Mannheim verbliebenen Muſikalien und Inſtrumente, über die der † Holzbauer die Aufſicht geführt hatte, der Intendanz des Nationaltheaters zur Verwahrung übergeben werden. Die im Reſkript genannten Verzeichniſſe liegen nicht bei. Es ſoll alles, was ausgeliehen wurde, oder was ſich in Oggersheim und Schwetzingen befand, eingeſammelt werden. In einem Reſkript vom 24. Auguſt 1783 wird Dalberg die Überſendung einer Holzbauerſchen Meſſe und des Günther von Schwarzburg nach München an den Grafen Seau aufgetragen. — Die Dekorationen betr. vgl. A. 1 zu S. 177. — A. 2. Georg Voglers Schreiben an Dalberg, (1778) ſiehe Theaterarchiv B III, 4: „Frage, ob die kuhrfürſtliche Hofſingbühne in Mannheim, die durch die Abweſenheit der erſten Sängern und Spielern unendlich gelitten hat, durch eigene Zöglinge im Zeitraume eines Jahres wenigſtens im Ganzen wiederherzuſtellen ſei? mit einem dreiſten Ja unter folgenden Bedingniſſen beantwortet."

S. 314. A. 1. Akten der kgl. Hofmuſikintendanz in München. Das auf S. 312/13 erwähnte Reſkript vom 23. Juni 1778 lautet:

„Da Ihre Kurfürſtliche Durchlaucht bey dem ſich ereigneten erblichen Anfall der baieriſchen Stamm-Landen auch die von Dero nun in Gott ruhenden Regierungs-Vorfahrern Weyl: des Herrn Kurfürſten Maximilian Joſeph Chriſtlöbl. Gedächtniſſes rückgelaſſene zahlreiche Dienerſchaft, unter ſelbiger aber auch die beträchtliche Hofkapell-Muſick vorgefunden haben, welche in Anbetracht ihres eigenen zeithero kurpfälziſchen weit ſtärkeren Orgesters dermal ganz entbehrlich und überflüſſig iſt; hätten höchſtdieſelbe zwar billich und gegründeten Anlaß, von dieſer doppelten Dienerſchaft das unnöthige Perſonal in Gnaden zu entlaſſen, mithin dardurch Dero Aerarium von einem deßfalls erforderlichen nahmhaften Köſtenaufwand ohne weiteres zu befreyen.

Damit jedoch weder der eine noch der andere Theil ſothanen zweyfachen Muſick-Staabes Angehörigen durch eine ſolche Entſchließung allzuſehr bekränket, ſondern einem jeden Singulo die gnädigſte Rückſicht ſeiner vor ſich habender Verdienſte und respec. eintrettender Bedürftigkeit, ſoviel es die Umſtände erleiden, wirkſam empfinden möge, ſind Ihre Kurfürſtliche Durchlaucht mildeſt bewogen worden, dero zeitherig kurpfälziſche mit der nun auch überkommenen baieriſchen Hof-Muſick zu vereinigen und daraus ein beſonderes Hof- und Kapellen-Orgester zu beſtellen.

Gleichwie nun höchſtdieſelbe dero Tit. Grafen von Seeau bey der bis anhero mit vorzüglicher Einſichte und wohl eingerichteter Oeconomie bekleideter Intendanten Stelle ſamt dem dafür bezogenen jährlichen Gehalte hiemit gnädigſt beſtätigen, ſofort denſelben fernerhin zum Vorſtand des nun zu vereinigenden Orgesters kraft dieſes ernennen; alſo will es nun hauptſächlich darauf ankommen, welche von dem vorhandenen zahlreichen Perſonale zum künftigen wirklichen Dienſt anzuordnen ſeye, und wie dardurch ein wohl beſetzter Muſick-Chor gewöhnet werden möge. Zum voraus iſt der höchſten Willensmeynung gemäß, und dem Tit. Grafen von Savioli unterm heutigen die Weiſung zugegangen, daß von dem Mannheimer Muſick-Personale die noch wirklich Dienſtleiſtende ausgezeichnet, jedoch einem jeden freygeſtellt werden ſolle, wer mit dem Fortgenuße ſeines bisherigen Gehaltes dem Hoflager anhero zu folgen, oder mit gleichem Bezuge in der Pfalz rückzubleiben ſich entſchließen möge. Sobald nun dieſe von Mannheim aus anhero kommende Perſonen nach ihrem Talente in die bisherige Fächer eingetheilet ſind, iſt aus dem hieſigen Orgester das abgängige nach der wahren Erfordernuß zu erſetzen, und daraus jede Klaße der Vocal- und instrumental-Muſick nothdürftig zu beſtellen; das entbehrliche Perſonale hingegen mit dem einsweiligen Fortgenuße des bishero bezogenen ständigen Gehaltes ſtatt einer jährlichen Penſion nach vorwaltenden Umſtänden entweder gänzlich oder nur in ſo lang außer Wirklichkeit zu belaſſen, bis mit der Zeit die Gelegenheit zur Wiedereintrettung in die Zahle der ordentlichen Hof-Muſikanten, oder zu einer ſonſtigen Beförderung ſich ergeben wird. Da auch die kurfürſtlichen Schaubühnen mit dieſem Staabe eine enge Verbindung haben, und der höchſten Willensmeynung ebenfalls gemäß iſt, daß zu etwa beliebender Vorſtellung deren groß- und kleinen Opern, oder Komödien die Mannheimer Hoftänzer, ſoweit es nöthig, anhero gezogen, und es gleichwol der Willkür eines jeden, ob er ſich mit bisherigem Gehalte darzu bequemen, oder lieber damit rückzubleiben entſchließen wolle, freygeſtellet bleibet, ertheilen mehr höchſtgedacht Ihre Kurfürſtl. Durchlaucht Eingangs genannten dero Tit. Grafen Seeau, den gnädigſten Auftrag hiemit, daß er ſich mit dem hierzu ebenfalls angewieſenen Grafen von Savioli über die Einrichtung eines zwar wohlbeſtellten, jedoch mit möglichſter Sparſamkeit zu unterhaltenden ſtändigen Orgesters ſowol, als eines bey Vorſtellung anſtändiger Schauſpielen erforderlichen Theateral-Tanzes forderſamſt benehmen, auch die hierzu ſchicklich und tauglich findende Perſonen unzielſetzlich vorſchlagen, endlich aber auch mit gedachtem Grafen von Savioli überlegen ſolle, ob und wie die zu Mannheim dermal beſtellte Schaubühne entweder mit dem ganzen, oder etwa nur einem Theil des darzu gehörigen Personalis, wie auch die vorhandene Theater Garde Robbe (wovon der letztere ein vollſtändiges Inventarium aufzuſtellen hat) zu dahieſigem Behufe zu benutzen, und anhero verbracht werden möge. Laſſen des Endes ihnen, ſoviel den gedoppelten Hofmuſick-Staab betrift, den zweyfachen Beſoldungs Statum hiebey zufertigen, um ſich deſſen nothdürftig bedienen zu können, und erwärtigen hernächſt einen förmlichen Plan, wie und mit welchem Köſten Aufwande ſowol die Hof- und Kapell-Muſick als ein anſtändiges Theater fürohin eingerichtet werden

könne." (Genaue Beſoldungsliſten liegen bei. Ein Verzeichnis der Mitglieder der vereinigten Mannheim-Münchener Kapelle findet ſich in Voglers Tonſchule II, 322 ff.)

S. 315. A. 1. Im Oktober 1790 kam Mozart nochmals nach Mannheim. Er dirigierte damals die Hauptprobe und die erſte Aufführung ſeines Figaro. Die damaligen Muſikverhältniſſe in Mannheim feſſelten ihn ſo wenig, daß er am nächſten Tag bereits weiterreiſte.

S. 317. A. 1. Klein hatte ſeine Oper „Rudolf von Habsburg" (ſpäter von ihm auch als Drama bearbeitet) am 20. Januar 1781 in der deutſchen Geſellſchaft zu Mh. vorgeleſen und viel Anerkennung damit gefunden. Rhein. Beitr. 1781 I. 383.

Beilage 1.

Kurzer Lebensbegrif des Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälziſchen Kapellmeiſters.

Unter den Schriften dieſes berühmten Künſtlers fand ſich folgende von ihm ſelbſt aufgeſezte Lebensbeſchreibung.*)

Ich ward in Wien geboren 1711. Mein Vater war ein Lederhändler im Groſen. Seine Häuſer, die er erkaufte, gehörten ehemals einem Schumacher, und dieſer Namen blieb ihnen auch. Daher kam es, daß man ſagte, ich ſey eines Schumachers Sohn. Meine Mutter war eine ſehr vernünftige Frau; ſie ſtarb, als ich kaum das ſiebente Jahr erreicht hatte. Ich war von drei Kindern der Jüngſte, und folglich der Liebling meiner Mutter. Da ſie nun ſchon in der Todenlade lag, wollte ich ſie nicht verlaſſen, ich legte mich auf die Erde unter ihre Lade, und ſchlief endlich unter vielem Weinen ein; man ſuchte mich im ganzen Hauſe, ohne mich zu finden, bis Nachts die Wächter etwas ſich bewegen hörten, und mich von meinem Lager hervorzogen.

Meine Schweſter, das älteſte der Geſchwiſtrigen, war 17 Jahre alt und mein Bruder 14. So lange meine Mutter lebte, war alles in unſerm Hauſe ſehr wohl eingerichtet, aber nach ihrem Tode war alles verkehrt.

Mein Vater war zu gut, oder er hatte zu wenig Einſicht, und ſo ward er von ſchlechten Leuten betrogen; ſein Handel nahm ab. Endlich wurde er gar kränklich, und meine Schweſter und mein Bruder muſten ſich des Handels annehmen. allein ſie verſtunden es nicht. Mein Vater gab endlich alles auf, und lebte von den Zinſen, die ihm ſeine Häuſer eintrugen. Wir beiden Söhne wurden zum ſtudiren angehalten. Mein Bruder ſollte ein Arzt, ich aber ein Rechtsgelehrter werden. Jener entſprach den Wünſchen meines Vaters und war nach der Zeit ſehr berühmt. Ich ging alle Schulen durch, und hörte die Rechte; allein ich fühlte immer einen unwiderſtehlichen Hang zur Muſik, und wo ich eine freie Stunde fand, war ich damit beſchäftigt.

*) Wörtlicher Abdruck nach: Pfälz. Muſeum I, 460—77.

Als ich noch Theologie ſtudirte, wollte mein Profeſſor, der nachmals berühmte Controverſiſt Pater Beyghart, mich immer bereden, ein Jeſuit zu werden; ich hatte auch ziemliche Luſt zu dieſem Stande, allein die Muſik hielt mich davon ab. Dieſe war mein einziger Gedanke; allein nun war die Frage, wie ich ſie erlernen ſollte; denn mein Vater gab mir kein Geld dazu. Ich machte alſo Bekanntſchaft mit den jungen Leuten des Chors von S. Stephan. Dieſen verfertigte ich allerlei Komödien, ſie aber lehrten mich dafür die Muſik. Einer lehrte mich ſingen, ein zweiter das Klavier, wieder ein anderer die Geige, das Violoncell; und ſo erlangte ich eine Kenntniß von allen Inſtrumenten. Meine Bücher hatten nun gute Ruhe. Ich bettelte endlich ſolange an meiner Schweſter, bis ſie mir Geld gab, das Fuchſiſche Compoſitionsbuch kaufen zu können. Ich verſtand die lateiniſche Sprache, und fing alſo darinn zu ſtudiren an. Der Speicher war der Ort dazu; denn auf meiner Stube hätte es nicht ſeyn können. Ich komponirte bald Simfonien, Concerte und allerhand dergleichen, und dieſe meine Arbeiten wurden immer von meinen Meiſtern mit dem gröſtem Beifall aufgenommen. So verſtrich ein ganzes Jahr, und ich folgte blos allein dem Triebe zur Muſik. Einsmal fiel mir ein, zum Kapellmeiſter Fuchs ſelbſt hinzugehen, und ihn zu bitten, mich in der Setzung zu unterrichten. Ich lies mich melden; dieſer gute Alte, welcher beſtändig an Podagra und Chiragra krank lag, fragte mich: was ich wollte; ich bat ihn, mich zum Schüler anzunehmen. „Ja, ſagte er, aber können Sie dann ſchon etwas Muſik?“ „O ja! antwortete ich, auch ſchon etwas ſchreiben.“ — „Gut, nehmen Sie ein Blättchen von dem Papier, das auf dem Klavier liegt, und ſchreiben Sie mir einige Zeilen Note gegen Note.“ — Ich that es, und überreichte es ihm aufs Bett; er ſah es an, und ſagte ganz erſtaunt: „Das können Sie ſchon? Nun ſo kann ich Sie nichts mehr lehren. Wo und von wem haben Sie dieſes erlernt?“ — „Aus Ihrem Buche.“ — „Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüſſigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein groſer Mann werden, Sie ſind ein gebornes Genie“.

Nie ging ich freudiger nach Hauſe als damals, aber nun wußte ich nicht, wie ich nach Italien kommen ſollte. Wo Muſik war, da war ich faſt immer auch bei. Einsmal ward ich in ein Concert zu einem ſichern Grafen von Lamberg mitgenommen; da traf ich einen Grafen von Turn aus Laibach an, welcher Lands-Vicedom dort war. Ich ward ihm als ein junger Virtuos vorgeſtellt. Er fragte mich: ob ich auch ſänge. O ja, gab ich zur Antwort. Ich ſang, und der Graf Turn ward ganz von mir eingenommen, und wünſchte, mich bei ſich zu haben; allein man ſagte ihm, mein Vater würde mich nie von ſich laſſen, denn ich ſey zu etwas ganz anderm als zu einem Muſikus beſtimmt. Ich aber war gleich entſchloſſen mitzugehen, doch unter einem andern Titel als von der Muſik. Der Graf machte mich alſo zu ſeinem Sekretär, und ſo verlies ich das väterliche Haus voll Freuden.

Doch ich war nicht willens, lange Sekretär zu ſeyn. Dieſes geſchah auch wirklich. Ein halbes Jahr darauf reiſte ein junger Arzt von Wien nach Padua, um da ſich graduiren zu laſſen; dieſer beſuchte mich als Landsmann. Ich ergriff begierig dieſe Gelegenheit, mit ihm nach Venedig zu ziehen. Ich verlies das Haus des Grafen ohne Abſchied, und kam bald in Venedig an. Ich verfügte mich gleich zu dem Herrn von Rathgeb, Kaiſerlichen Geſandſchaftsſekretär, und ſagte ihm die Urſachen meines Daſeyns. Dieſer verſchaffte mir die Bekanntſchaft aller großen Meiſter. Ich beſuchte die Spitäler, die allenthalben wegen der allerbeſten Virtuoſinnen berühmt ſind. Allein ich ward bald dieſes Vergnügens beraubt; ich bekam das viertägige Fieber, und muſte wider meinen Willen die Waſſerluft verlaſſen. Ich ſchrieb meinem

Bruder, und ging wieder zurück nach Wien. Mein Vater war nun überzeugt, daß ich nur zur Muſik geboren ſey, und lies mir alſo völlige Freiheit. Einige Zeit nach meiner Zurükkunft ſuchte ein ſicherer Graf Rottal in Mähren einen Kapellmeiſter und eine Sängerin. Dieſer Herr hatte ein vollſtändiges Orcheſter und ſehr geſchikte Leute, beſonders in blaſenden Inſtrumenten, und man führte Opern und italieniſche Komödien da auf. Mit dieſrr Sängerin ging ich alſo dahin. Jedermann glaubte, aus uns würde ein Paar werden; allein ſie dachte ſo wenig an mich, als ich an ſie. Es war an dieſem Hofe ein junges Frauenzimmer, das nach ihres Vaters Tode von ihrem zwölften Jahre mit des Grafen drei Töchtern erzogen wurde. Sie war kaum 16 Jahre alt, und ich liebte ſie faſt von dem Tage an, da ich ſie das erſtemal ſah. Das Glük ſchien mir aber nicht günſtig zu ſeyn; ſie hatte ſehr vornehme Freunde, welche nicht wollten, daß ſie jemals eine Schaubühne betreten ſollte, und mir verbot man, weiter an ſie zu denken. Bis dahin war ich ihr ziemlich gleichgültig geweſen; ich weis alſo nicht, ob es Mitleiden gegen mich oder Eigenſinn gegen dieſes Verbot war, daß ſie anfing mir Gehör zu geben; man drohte ihr zwar, ſie in rin Kloſter zu ſperren, oder wieder zu ihrer Frau Mutter zu ſchicken, die ebenfalls mit dieſer Heirath nicht zufrieden war; allrin ſie ſagte nun grade hrraus, ſie würde nie einen andern Mann nehmen, als mich. Man willigte endlich ein, jedoch muſte ich verſprechrn, ſie auf kein öffentliches Theater zu führen. Unſere Hochzeit ward mit vielem Prachte gefeiert. Ein Jahr darauf wurden wir zu Wien bey dem königlichen Theater angenommen; zwei Jahre darauf gingen wir in Italien. Meine Frau hatte da drei der vornehmſten Theater; wir hielten uns alſo wechſelweiſe drei Jahrr in Mayland, Venedig und anderen groſen Städten auf. Da wir aber immer einen Hof vorzogen, gingen wir wieder zurück nach Wien. Nach dem Tode der Kaiſerin Eliſabeth wurden alle Schauſpiele eingeſtellt; dies brachte uns nun keinen Nutzen, und da wir grade nach Stuttgard berufen wurden, nahmen wir das Anerbieten an, und gingen den 16. Auguſt 1750 dahin. Ich kann in Warheit ſagen, daß die beiden Herrſchaften die allerliebenswürdigſten Fürſten waren, und mich aller Gnade würdigten; auch wurden wir ſehr wohl bezahlt. Allein eine böſe Frau, welche die Gnade der Herzogin genoß, und dieſe immer mißbrauchte, verfolgte mich wegen meiner Frau, weil dieſe jünger war, und beſſer ausſah als ſie. Wir ſuchten deswegen an den hieſigen*) Hof zu kommen, welches auch geſchah, nachdem wir ſieben viertel Jahre dem Herzog von Würtemberg gedient hatten. Eigennutz war es nicht, ſondern Liebe und Ergebenheit gegen einen der beſten und liebenswürdigſten Fürſten, was mich hierher brachte, drnn mein Gehalt war geringrr als in Stuttgardt, und da es hier um ein merkliches theurer zu Leben iſt, ſezte ich jährlich durch 20 Jahre von dem Gelde zu, das ich auswärts gewonnen hatte. Unter dieſer Zeit ging ich dreimal in Italien. Das erſtemal ſchenkte mir mein Durchleuchtigſter Kurfürſt 200 Ducaten zu der Reiſe nach Rom. Das Jahr darauf ward ich nach Turin berufen, die Oper zu ſchreiben, und das folgende Jahr ſchrieb ich eine in Mayland.

Ich hatte zwar die gröſte Bezahlung, die ein Meiſter zu bekommen pfleget, aber ich konnte mit dieſem Gelde, welches jedesmal 100 Dopien waren, nicht auskommen; ſondern ſezte bei beiden Reiſen wegen dem weiten Wege 100 Ducaten von meinem Gelde zu; allein ich wollte mich meines Hrrrn würdig machen, und Ehre zu erhalten ſuchen. Man trug mir in der Folge verſchiedenemale an, wieder

*) Den Mannheimer.

zu kommen, beſonders nach Rom, allein die Reiſe war mir zu beſchwerlich, und ich konnte nichts dabei gewinnen. Der Müſſiggang war mein Fehler nicht. Ich habe ſehr vieles geſchrieben, nicht allein für meinen Hof, ſondern auch in andern Sachen, welches alles man nach meinem Tode finden wird. Ich fange an alt und gebrechlich zu werden, ſo daß mir nun die Ruhe nöthig wäre, doch iſt Muſik noch immer meine Leidenſchaft. Wenn ich noch einige Jahre lebe, will ich etwas für die Lehrlinge der Muſik ſchreiben, damit die Jugend von Pedanten auf keine Irrwege geführt werde. Eben fange ich vielleicht mein leztes Werk an, die Oper Tankred.

Dir Karl Theodor! ſollen meine lezten Kräfte aus vollem Herzen noch gewidmet ſeyn. O könnte ich meine Empfindungen von Dank und Liebe ausdrücken! allein du wirſt dies alles niemal wiſſen. Nun bitte ich Gott, er wolle mir die Gnade geben, dieſes Werk zu vollenden. Ich bin taub, kann alſo das Vergnügen, es ſelbſt zu hören nicht genieſen. Du Durchleuchtigſter! Unterſtüze es mit deiner Gnade. Zu deiner Ehre und zu deinem Vergnügen verwende ich die lezten Stunden meines Lebens."

So weit geht die Handſchrift. Der Ton der Aufrichtigkeit, der in dieſer ganzen Beſchreibung herrſchet, gibt uns einen Hauptzug ſeines vortreflichen Charakters. Wahrheit und grades Weſen bezeichneten alle ſeine Handlungen. Und dies iſt vorzüglich, was ihn ſo ſehr zur Freundſchaft fähig machte. Seine Neider ehrten ihn und ſeine Freunde waren die würdigſten Menſchen. Unter den Künſtlern war der berühmte Herr Raf, den man als ein Muſter eines edeln Mannes nennen darf, ſein vertrauteſter Freund. Die feinſten Ränke konnten ihn nicht von ſeinen Freunden trennen, nicht wider das Verdienſt aufbringen. Die Mißgunſt beſtrebte ſich, eine ſeiner ſchönſten Opern fallen zu machen. Man glaubte, das beſte Mittel hiezu ſey, Zwietracht zwiſchen ihm und dem Dichter zu ſtiften. Bei dieſem verachtete man die Muſik, bey jenem das Gedicht. Der Dichter war zu ſehr von dem Werthe überzeugt, den ſein erſter Verſuch durch die herrliche Muſik dieſes großen Meiſters erhielt, als daß er ungereimten Ausfällen über dieſe Muſik Gehör geben konnte. Holzbauer, bei ſeinem groſen Verdienſte, erhob ſich nie über den jungen Dichter. Denjenigen, die mit Verſpottung des Gedichtes ſeine Muſik äußerſt rühmten, pflegte er zu antworten: „Ich ſuchte blos die Gefühle des Dichters auszudrücken; Sie machen mir alſo kein großes Kompliment. Wenn das Gedicht nichts taugt, ſo taugt meine Muſik auch nichts. Für mein Theil verſichre ich Sie, daß ich mein Ziel erreicht, wenn ich die Ausdrücke des Dichters erreicht, und meine Muſik ſo iſt wie das Gedicht."

Er war weit von den ſo gewöhnlichen Fehlern mancher Künſtler entfernt. Niemand ehrte in andern Künſtlern ſeines Gefaches das Verdienſt mehr als er. Durch Groſsprechen machte er ſich Niemanden gehäßig; nie ſuchte er ſich durch Vorſchwäzen oder Kabalen einzudringen. Er hatte die lächerliche Eitelkeit nicht, ſich koſtbar zu machen und durch Beſonderheiten ſich auszuzeichnen.

Lob empfing er mit Beſcheidenheit, Belehrung auch vom Geringſten mit Danke. Gegen den Tadel war er empfindlich, mehr aber wegen der Ungerechtigkeit der Sache ſelbſt als ſeinetwegen. Es that ihm wehe, daß das Geſchrei der Unwiſſenheit und Pedanterei den guten Geſchmack verderben ſollte. Unter ſeinen Schriften fand man viele kräftige Antworten auf äußerſt unbeſcheidne Urtheile und unausſtehlich praleriſche Ankündigungen. In einem Schreiben an Herrn — — ſagt er: „Glauben Sie nicht, mein Herr, daß ich dies aus Mißgunſt, oder einer andern Abſicht ſchreibe, als die edle Tonkunſt zu retten, und unſer werthes deutſches Publikum zu erleuchten, damit ſich Liebhaber der Muſik oder Halbkenner in die Zukunft nicht mehr durch dreiſte

muſikaliſche Marktſchreier täuſchen laſſen. Dies Briefchen werden Sie nicht drucken laſſen; auch ich nicht. Für Ihren Helden ſpricht mein Mitleid, für meinen Verächter mein Gewiſſen."

Dies kam wirklich aus ſeinem Herzen. Denn Holzbauer war ein wahrer Chriſt, im eigentlichſten Verſtande. Er ſchrieb ſogar ein Werk, wovon die Handſchrift vorhanden iſt, mit dem Titel: So denkt der Chriſt. Ohne Heucheley erfüllte er die Pflichten ſeiner Religion mit äußerſter Strenge. Es geſchah aus Religionsgrundſätzen, daß er ſanft und gegen ſeine Feinde gelaſſen war. Denn von Natur war er feurig und reizbaren Gefühls.

Dies iſt das Letzte, was er von ſich aufſchrieb:

»Quid dedicatum poscit Apollinem vates?
Frui paratis & valido mihi,
Latoe, dones, & precor, integra
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec cythara carentem.

Leider! hat es Gott über mich anders verhängt. Nach zurückgelegtem ſiebenzigſten Jahre wurde zu Anfang des Novembers 1781 mein Gehör ſo ſchwach und falſch, daß mir die Sänger in gewiſſen Tönen, und auch die Inſtrumentiſten falſch zu ſingen und zu ſpielen ſchienen. Die tiefen und ſtarken Töne als Baß und Horn beleidigen meine Ohren, und die feinere Inſtrumente vernehme ich kaum. Die Sopranſtimmen, wenn ſie allein neben meinem rechten Ohre ſingen, vernehme ich noch am beſten, wiewohl auch von dieſen einige Töne mir falſch klingen. Nachdem ich nun ſeit 3 Monaten alle erſinnliche Mittel gebraucht, befinde ich mich den 13ten Hornung 1782, da ich dieſes niederſchreibe, noch wie zu Anfange. Dafür ſey Gott gelobt und geſegnet, daß er mich, ſein unnüzes Geſchöpf, in dieſem Leben zu züchtigen beginet."

Auf dieſes folgen einige rührende Züge aus der h. Schrift, die ſeine Ergebenheit gegen die Fürſicht beweiſen, und die Stelle von dem Tode Jeſu aus Klopſtocks Meſſias.

In der Lage, wie er ſie ſelbſt beſchreibt, verfertigte er ſein letztes Werk. Eine Oper von der Schönheit wie Tancred, von einem Manne, der ſein Gehör nicht mehr zu Rathe ziehen konnte, iſt wirklich ein außerordentliches Werk.

Beraubt des Vergnügens, ſeine Muſik ſelbſt zu hören, hatte er doch jenes, die Stimme des Ruhmes, den ſie ihm erwarb, und des Beifalls, den ſie bei der Aufführung in München erhielt, noch vor ſeinem Tode zu vernehmen.

Er lebte 71 Jahre, ſechs Monate weniger vier Tage, und ſtarb an einer Bruſtentzündung den ſiebenten Tag ſeiner Krankheit. Er empfing den Tod ohne Furcht, ohne Klage. Er blieb bis zur letzten Viertelſtunde bei Verſtande. Nur einige male fiel er in Phantaſien: alsdann ſang er und ſezte noch ein Requiem, welches unvollendet blieb und bey ſeinen übrigen Werken aufbewahret wird.

Holzbauer hatte eine wahre Liebe zu ſeinem Fürſten. Man hat Ueberzeugung, daß er in ſeinen Arbeiten mehr auf deſſen Vergnügen, als auf Belohnung dachte. Es war ihm wirklicher Kummer, daß ihn ſeine Gebrechlichkeit hinderte nach München zu gehen, ſeinen Herrn zu ſehen. Er weinte oft in ſeinen letzten Zeiten wie ein Kind, wenn man ihm nur deſſen Namen nennte. Ihre Durchlaucht, die Frau Kurfürſtin, lies ſich in ſeiner Krankheit um ihn erkundigen. Er fing an zu weinen. Dies waren ſeine lezten Thränen und die einzigen auf ſeinem Sterbebette.

Sein vorzüglichſtes Vergnügen war Mittheilung ſeiner Kenntniſſe. Obſchon ſeine muſikaliſchen Werke von erſtaunenswürdiger Anzahl ſind: ſo brachte er doch

vielleicht die Hälfte ſeiner Zeit mit Unterricht der Jugend und Bildung junger Künſtler zu. Noch in ſeinen lezten Jahren beſchleunigte er hiedurch die Abnahme ſeiner Kräfte.

Unter ſeinen Schriften ſind verſchiedene Entwürfe zu Muſikinſtituten, die von ſeiner Wärme für die Kunſt und von ſeiner Einſicht zeugen. Er begrenzte ſeine Wißbegierde nicht mit ſeinem Gefache, wie dies ſo viele Künſtler thun, dadurch zu Pedanten in ihrer eignen Kunſt und der Geſellſchaft unerträglich werden. Holzbauer hatte Kenntniſſe in der Geſchichte und den ſchönen Wiſſenſchaften.

Er las die Dichter Roms, Italiens und Deutſchlands. Stellen, die ihm in unangenehmen Lagen Troſt, und für ſein ganzes Leben philoſophiſche Regeln gaben, ſchrieb er ſich auf. Den Horaz wußte er gröſtentheils auswendig, blos durch öfteres Leſen. Sein außerordentliches Gedächtniß verlor er bei der Abnahme ſeines Gehörs. Er hat eine ſolche Menge Muſikſtücke hinterlaſſen, daß es kaum zu begreifen iſt, daß ein Mann dies alles bearbeiten konnte.

Hier iſt das Verzeichnis derſelben:

Große heroiſche Singſpiele. 1. L'Isipile. 2. Adriano in Siria. 3. La clemenza di Tito. 4. La Nitteti (zu Turin geſezt). 5. Alessandro nelle Indie (zu Mayland). 6. Kaiſer Günther von Schwarzburg. 7. Tancred.

Komiſche Opern. 1. Il figlio delle Selve. 2. Il Don Chischiotte. 3. Ippolito ed Aricia. 4. Le Nozze d'Arianna e di Baeco. — 1 Opera Buffa.

Oratorien. 1. Isaeco. 2. La Betulia liberata. 3. Il Giudizio di Salomone. 4. La Passione di Gesu Christo.

2 Singſpiele in einem Aufzuge. Isola disabitata. La Morte di Didone, italieniſch und deutſch.

Sinfonien und Koncerten verſchiedener Art 205. Meſſen 21. Motetten 37. Miſerere, Stücke für Trompeten, Waldhorne und Klarinetten, Menuette, und Klavierſtücke in ungeheurer Zahl*)." —

[Der Muſik. Almanach 1784, 210 f. zählt folg. Werke auf: „1. 6 Sinfonien Paris; 2. 6 Sinfonien Paris; 3. 6 Sinfonien mit 8 obligaten Stimmen op. 3 Paris 1770; 4. Trois Sinfonies à grand Orchestre dans lesquelles il y a la Tempête op. 4 Paris 1770; 5. Günther v. Schwarzburg, eine ernſthafte Oper.

In Abſchrift ſind von ihm noch bekannt: 1. Il figlio delle selve, eine opera pastorale 1753 in Schwezingen zum 1. Mal aufgef.; 2. Issipile, eine italieniſche Oper; 3. l'isola disabitata und Donchisciotte eine halbkom. Oper [= Don Quichote]; 4. Nitetti Oper; 5. Alessandro nell'Indie Oper; 6. la morte di Gesu Oratorium; 7. Il Giudizio di Salomone Oratorium; 8. Ippolito ed Aricia Oper; 9. Adriano in Siria Oper; 10. Tod der Dido ital. Melodrama.

Sein allerneuſtes Werk iſt eine deutſche Meſſe oder Lobamt, welches vielchörig und außerordentlich gut gearbeitet ſein ſoll. Die Partitur dieſes letzten Stückes konnte man in Abſchrift für 6 Dukaten bekommen."]

*) „Dieſen ganzen Schatz von Muſik hat ſeine hinterlaſſene Gattin in Handen. Zu wünſchen iſt, daß ein großer Fürſt ihn kaufte und gemeinnüzig machte."

Beilage 2.

Verzeichnis der in Heidelberg, Düſſeldorf, Mannheim und Schwetzingen aufgeführten Opern, Oratorien, Ballets u. ſ. w. nach den vorhandenen Textbüchern,*) umfaſſend die Jahre 1681—1778.

1. 1681. Frühlings-Auffmunderung, repraesentiret durch die von Mars und Pallas beruffene Zuſammenkunfft der aller tapferſten Kriegs- und an Gelehrtheit berühmteſten Leuthen auß den drey Theilen der Welt. Beſungen von dem Teutſchen Petrarcha. MDCLXXXI [Hdbg.] fol. S. 34.
2. 1681. Febr. 14. Hulden-Volle Frülings-Luſt der von Diana u. Aurora auffgeführten Jäger- und Schäffer-Geſellſchaft. Beſungen von L. B. B. E. MDCLXXXI [Heidelberg, aufg. am 14. Febr. 1681]. fol. S. 35.
3. 1682. Jan. 6. Vermählung Turni und Camillae in einem erfreulichen Auffzug verſchiedener Amazonen, Helden und Sclaven vorgeſtellet auff dem Chur-Pfältziſchen Reſidentz-Schloß zu Heidelberg. Den 6. Januarii 1682. Beſungen von dem Teutſchen Petrarca. fol.
4. 1682. Jan. 30. Wirtſchafft, wie dieſelbe in einer Verkleidung auff dem Chur-Pfältziſchen Reſidentz-Schloß zu Heidelberg den 30ſten Januarii 1682 gehalten worden. fol. S. 36.
5. 1682. Febr. 2. Vermählung Cupidinis und Psychen wie dieſelbe in einem Auffzug auff dem Schloß zu Heidelberg den 2ten Februarii 1682 vorgeſtellet und gehalten worden. fol. S. 38.
6. 1682. Febr. 16. Ragnſeiſche Kirchwey in Einer Verkleidung auff dem Schloß zu Heidelberg den 16ten Februarii 1682 vorgeſtellet. fol. S. 36.
7. 1682. März 15. (16.) Schäfer-Freude wie dieſelbe in einer Verkleidung verſchiedener Winter- Frühlings- Sommer- und Herbſt-Schäfer den 15. [hdſchr. verbeſſert: 16.] Martii 1682 auff dem Schloß zu Heydelberg gehalten worden. fol. S. 35.
8. 1682. Mai 22. Das Phöbiſche Reich, als deß Herrn Marggrafen Joh. Fridrichs zu Brandenburg-Onolzbach ꝛc. ꝛc. benebenſt Dero Frau Gemahlin . . . . . den Chur-Pfältziſchen Hof mit Dero Hoch-geneigten Gegenwart beehrten, den 22. May 1682 auff dem Schloß zu Heidelberg in einem verkleideten Auffzug vorgeſtellet. fol. S. 37.
9. 1682. Juli 3. MAJEN-SPIEL wie daſſelbe in einem verkleideten Auffzug verſchiedener Ungarn und Türcken, den 3. Julii 1682 in dem Chur-Fürſtlichen Statt-Garten zu Heidelberg praesentirt und gehalten worden. fol. S. 46.
10. 1683. Jan. 8. Die unüberwindlichſte Tomyris in einem verkleideten Auffzug verſchiedener Amazonen und Sclaven den 8ten Januarii 1683 auf dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet. fol. S. 37.
11. 1683. Jan. 20. Conjunctio Martis et Veneris wie dieſelbe bey Vermählung des Hoch-Gebornen Grafen Herrn Carl Ludwigs von Sayn u.

*) Die dieſem Verzeichnis beigegebenen Seitenzahlen beziehen ſich auf die Stellen vorliegenden Buchs, wo das betr. Werk beſprochen iſt.

Witgenſteyn ꝛc. Chur-Pfaltz Ober-Stallmeiſters . . . den 20ſten Januarii 1683 auf dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet worden. fol. S. 38.

12. 1683. Febr. 9. (20.) Conjunctio der Ehren und der Vergnüglichkeit wie dieſelbe in einem verkleideten Aufzug den 9ten [hdſchr. verb. 20.] Februarii 1683 auf dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet und gehalten worden. fol. S. 39.

13. 1683. Okt. 22. (23.) Die über Mars triumphirende Anmuth in Conjunction Zephyri und Floren wie dieſelbe bey Anweſenheit des... Herrn Johann Friedrichen . . . Marggrafen zu Brandenburg . . . an dem Chur-Pfältziſchen Hof zu Friedrichsburg am Rhein den 22. [hdſchr. verbeſſert 23.] Octobris 1683 in einem verkleideten Aufzug vorgeſtellet worden. fol. S. 39.

14. 1684. Jan. 11. Beyde Reich der Türcken und Perſianer ſambt dabey gehaltenem Spiel wie dieſelbe den 11. Januarii 1684 in einem verkleideten Auffzug auff dem Schloß zu Heydelberg vorgeſtellet und gehalten worden. fol. S. 45.

15. 1684. Febr. Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beſtändigkeit [von Lor. Beger] Heidelberg. fol. S. 41 ff.

16. 1687. Juli. La gemma Ceraunia, Das Kleinöd Ceraunia von Ulissipone jetzt genannt Lisbona. Zur Befrohlockung der glückſeeligſten Vermählung Ihrer Kgl. Maj. Petri Königs von Portugall ꝛc. ꝛc. mit . . . Maria Sophia gebohrner Chur-Princeſſin zu Pfaltz ꝛc. ꝛc. Auß Befelch deß Durchleuchtigſten Chur-Fürſten zu Pfaltz Herrn, Herrn Philipp Wilhelm ꝛc. ꝛc. In dero Chur-Fürſtl. Haupt- und Reſidentz-Stadt Heydelberg mit der Muſic geſungen vorgeſtellet. Heydelberg, Druck von Michael Frantz 1687. fol. ital. u. dtſch. S. 49 ff.

17. 1687. Erminia ne boschi, Divertimento musicale. Rapparini, Moratelli. Düſſeldorf 1687. 4° S. 60.

18. 1688. Karneval. Erminia al campo, trattenimento musicale. Rapparini, Moratelli. Düſſeldorf 1688. 4° (auch dtſch.) S. 60.

19. 1688. Didone, Dramma per musica. Rapparini, Moratelli. Aufgeführt: Düſſeldorf 1688, gedruckt Wien 4°. S. 57 ff.

20. 1695. Jan. 20. Il fabro pittore. Rapparini, Moratelli. Dldf. 4°. S. 60 ff.

21. 1696. Auguſt. Festa boschereccia per celebrare il di natale di Madama Serenissima l'Elettrice Palatina. Düſſeldorf 4°. S. 334.

22. 1697. Karneval. Telegono, Tragedia per musica. Düſſeldorf 4°. S. 334.

23. 1697. Karneval. Il giorno di salute overo Demetrio in Athene Dr. per musica. Wilderer. Ballets von Gg. Kraft. Dldf. 4°. S. 334.

24. 1700. La Forza del Giusto, festa teatrale. Wilderer. Dldf. 4°. S. 63.

25. 1702. I pregi della rosa, Serenata teatrale. Rapparini. Hdlbg. 4°. S. 64 f.

26. 1702. Il Marte Romano servizio di camera. Hdlbg. 4°. S. 64.

27. 1703. Karneval. Tiberio imperator d'Oriente. Dldf. 4° S. 65 f.

28. 1703 (u. 1705). Sept. La Monarchia stabilita. Wilderer. Dldf. 4°. S. 66.

29. 1706. Faustolo, favola pastorale. Wilderer. Düſſeldorf 4°. S. 67.

30. 1709. Tassilone. — — Düſſeldorf 4°. S. 67.

31. 1713. Amalasunta. Wilderer. Düſſeldorf 8°. S. 68.

32. 1717. Crudeltà consuma amore. Rapparini, Greber. Neuburg 4°. S. 75

33. 1717. Versi per musica (Kantate z. Gebtst. d. Prinz. Eliſabeth). Innsbr. 4°

34. 1718. März. L'amicizia in terzo overo il Dionigio. Rapparini, (Komponiſten:) Meſſa (I. Akt), Stricker (II. Akt), Heinichen (III. Akt). Neuburg 4°. S. 74.
35. 1718. Das fünfte Element der Welt, Serenade. Carl Peter Grua (Ouvertüre von Gottfried Finger). Hdlbg. 4°. S. 335.
36. ca. 1718—20. Il cuore umano, Orator. Fortunato Chelleri. Hdbg. 4°. S. 181.
37. 1719. Amor vien dal Destino, Dramma da recitarsi. Düſſeldorf 4°.
38. 1719. Serenata (Geburtstag d. Prinzeſſin Eliſabeth). Greber. Hdbg. 4°.
39. 1719. Serenata. Greber. Hdbg. 4°.
40. 1721. März 17. Il ritratto della Serenissima Principessa Elisabetta Augusta. Greber. Hdbg. 4°.
41. 1721. Nov. 3. Feſtſpiel (Schlußfeſt der Herbſtjagden). L. Santorini. Hdbg. 4°
42. 1721. Nov. 19. Il concilio de' pianeti. Lor. Santorini. Hdbg. 4°. S. 76.
43. 1722. Faſten. Il trionfo di Placido, Orator. Wilderer. Hdbg. 4°. S. 182.
44. 1722. I felici inganni d'amor' in Etolia, favola boschereccia. Hdbg. 4°. S. 76.
45. 1722. Cantate (3. Feier der Anw. d. Coadjutors v. Köln). Wilderer. Hdbg. 4°.
46. 1722. Coronide, pastorale eroica. Hdbg. 4°. S. 76.
47. 1722. Cantate (3. Feier d. Anweſenheit d. Kurf. v. Köln). Wilderer. Hdbg. 4°.
48. 1722. Amor sul monte oder Diana amante di Endimione. Hdbg. 4°. S. 76.
49. 1723. Nov. 4. Feſtſpiel (Breve componimento drammatico). Greber. Hdbg. 4°.
50. 1724. März 17. Esther, Dramma sacro per musica. Wilderer. Mh. 4°. Ein anderes Exemplar iſt gedruckt in Hdbg. 4°. o. J. S. 77 u. 182.
51. 1724. Il giudizio di Paride, festa teatrale per musica. Mh. 4°. S. 76.
52. 1726. Karneval. Le pazzie di Pantalone colla costanza di Diana in amore e Arlichino giudice sciocco ma giusto, Commedia. Mh. 4°. Deutſche Überſetzung unter dem Titel „Pantalons Thorheiten" ꝛc. S. 82.
53. 1726. Karneval. Li quattro Arlichini, Commedia (extemp). Mh. 4° mit drei Intermezzi. S. 82 f.
54. ca. 1720—30. Nov. 4. La giustizia, la pace, la poesia protette, Componimento drammatico. Mscr. 4°. (Geh. Hausarch. München.)
55. 1731. Karneval. Divertimento teatrale in musica etc. Mh. 4°. S. 335.
56. 1732. Karfreitag. Cristo pendente dalla croce, Oratorio. Mh. 4°. S. 182.
57. 1740. Karfreitag. La conversione di S. Ignazio, Oratorio. L. Santorini, K. P. Grua. Mh. 4°. S. 182.
58. 1741. Karfreitag. Bersabea ovvero il pentimento di David, Azione tragico-sacra (Oratorium). K. P. Grua. Mh. 8°. S. 183.
59. 1741. Jaele, Oratorio. L. Santorini, K. P. Grua. Mh. 4°. S. 183.
60. 1742. Jan. 17. Meride, Dramma per musica. Giov. Cl. Pasquini, K. P. Grua. Mh. 4°. Eine deutſche Überſetzung erſchien Mh. 4°. 1741 (sic!) von Joh. Leopold von Ghelen. S. 88 ff.
61. 1742. Il figliuol' prodigo, Orat. Pasquini, K. P. Grua. Mh. 4°. S. 183 f.
62. 1747. Dez. L'injustice vangée ou les nôces d'Arlequin avec Colombine, Pantomime. Muſik von Basconi. Mh. 4°. S. 168 f.
63. 1748. Jan. 17. La clemenza di Tito (Des Titi Gütigkeit). Metaſtaſio, K. P. Grua. Mh. 4°. ital. u. deutſch. S. 108 u. 112 f.
64. 1748. Karneval. Arlequin assassin ou Polichinelle amant disgracé, Pantomime. Mh. 4°. S. 169.

65. 1748. L'amour ennemi de la vieillesse ou le docteur magicien, Pantomime. Muſik von Basconi. Mh. 4°. S. 169.
66. 1748. La naissance d'Arlequin, Pantomime. Mh. 4°. S. 169.
67. 1748. Karfreitag. La deposizione dalla croce di Gesù Cristo (Die Herabnehmung vom Creutz unſeres Herrn und Heylands Jeſu Chriſti) Orat. Pasquini, Franz Xaver Richter. Mh. 4°. ital. u. dtſch. S. 183.
68. 1749. Jan. L'Olimpiade. [Metaſtaſio, Galuppi.] Mh. 4°. ital. u. dtſch. (Eine frz. Überſetzung von Vermale, Mſcr. in der Th.-Bibl.) S. 114 f.
69. 1749. Karfr. Il figliuol' prodigo. Pasquini, K. P. Grua. Mh. 8°. S. 183 f.
70. 1749. Arlequin, Paon, Pendule, Statue, Enfant et Ramonneur. Pantomime, aufgef. von Kindern. Lebrun, Heymann. Mh. 4°. S. 170.
71. 1750. Jan. Demofoonte. [Haſſe?] Mh. 8° (auch ital.-dtſch. Mh. 8°) S. 116.
72. 1750. Karfreitag. Sant' Elena al Calvario, Oratorium. Metaſtaſio, K. P. Grua. Mh. 8°. S. 184.
73. 1751. Karneval. Artaserse. Metaſtaſio, Jomelli. Mh. 8° (auch ital.-dtſch. Mh. 8°). S. 116 f.
74. 1751. Nov. 4. Ifigenia (in Aulis). Verazi, Jomelli. Mh. 8° (auch dtſch. Mh. 8°). S. 117 f.
75. 1752. Porsognaceo, Intermezzo. [Pereni?] Mh. 8° (zur Eröffnung des Schwetzinger Schloßtheaters). S. 145.
76. 1752. La serva padrona, Intermezzo. [Pergoleſe]. Mſkr. (Mh. Th. Bibl.). S. 145.
77. ca. 1750—60. La zingara scaltra ossia il medico sciocco, Intermezzo. [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 145 f.
78. ca. 1750—60. La giardiniera contessa, Intermezzo. [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 146.
79. ca. 1750—60. Il poeta ridicolo, Intermezzo [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 146.
80. ca. 1750—60. L'impresario dell' isole Canarie, Intermezzo. [Martini?] [Mh.] 4° ital. u. dtſch. S. 146.
81. 1753. Jan. 17. Antigona. Roccaforte, Galuppi. Mh. 8° (auch deutſch Mh. 8° 1752). S. 118 f.
82. 1753. Karfreitag. La conversione di San Agostino, Oratorium. Haſſe. Mh. 8°. S. 184.
83. 1753. Nov. 4. Demetrio. Metaſtaſio, Jomelli. Mh. 8° (auch frz. u. dtſche Ausgaben, Mh. 8°). S. 118.
84. 1753. Il figlio delle selve. Holzbauer. Mh. 8° (auch frz. und deutſche Überſ. Mh. 8°). S. 124 ff.
85. 1754. Jan. 16. Chacun à son tour, Pantomime. A. d'Inzeo, Holzbauer. Mh. 8°. S. 170.
86. 1754. Karfr. La Passione di Gesù Christo. Holzbauer. Mh. 8°. S. 184.
87. 1754. Le jaloux corrigé, opéra bouffon. Mh. 4°. S. 148.
88. 1754. Intermezzo del Tracollo. Mh. 8°.
89. 1754. L'Isola disabitata. Holzbauer. Mh. 8°. S. 127.
90. 1754. Nov. 4. L'Issipile. Metaſtaſio, Holzbauer. Mh. 8°. S. 126.
91. 1754. Dez. L'Allegresse du jour, Pantomime allegorique. Lauchery, Holzbauer. Mh. 4°. S. 248.
92. 1755. Don Chisciotte, opera serio-ridicola. Holzbauer. Mh. 8° (auch dtſch. Mh. 8°.) S. 127 f.

93. 1756. Le nozze d'Arianna, festa teatrale. Verazi, Holzbauer. Mh. 8° (auch dtſch.) S. 128.
94. 1756. I Cinesi. Metaſtaſio, Holzbauer. M. 8°. S. 128 f.
95. 1756. Il filosofo di campagna. [Galuppi]. Mh. 8° (auch deutſch). S. 148 f. vgl. N° 124.
96. 1756. Nov. 19. Olimpiade. [Metaſtaſio, Galuppi]. Mh. 8°. S. 129.
97. 1756. Bellerofonte. Marescotti, — —. Mh. 8°. S. 129.
98. 1757. Karfreitag. Isacco, Oratorium. Metaſtaſio, Holzbauer. Mh. 8°. S. 129 u. 184.
99. 1757. Leucippo. Haſſe. Mh. 8° (auch dtſch.; in der deutſchen Ausgabe iſt Haſſe als der Komponiſt genannt.) S. 129.
100. 1757. Le nozze. [Fegeio, Galuppi]. Mh. 8° (auch dtſch.). S. 149 f.
101. 1757. Nov. 4. La clemenza di Tito. Holzbauer. Mh. 8°. S. 129.
102. 1758. La pupilla farsetta. F. Garzia. Mh. 8°. S. 150.
103. 1758. Nov. 4. Nitteti. Metaſtaſio, Holzbauer. Mh. 8° (auch dtſch.). S. 129 f. (Mit den Ballets Tamangul u. Ulyſſes S. 161.)
104. ca. 1758/9. Arlichino fortunato nell'amore, Pantomime. Ignaz Fränzel (Muſik z. 1. Akt), Joh. Toeschi (Muſik z. 2. Akt) u. Chriſt. Cannabich (Ballets). Mſkr. 4°. Mh. Theaterbibl. S. 171.
105. 1759. Cythère assiégée, Opéra comique. Gluck. Mh. 8°. S. 150.
106. 1759. Nov. 4. Ippolito ed Aricia. Holzbauer. Mh. 8° (auch dtſch.) S. 150.
107. 1760. Karfreitag. La Betulia liberata, Orat. Holzbauer. Mh. 8°. S. 186.
108. 1760. Cajo Fabrizio. Verazi, Jomelli. Mh. 8° (auch frz. u. dtſch.) S. 134.
109. 1761. Karfreitag. Il roveto di Mose, Oratorium. Pizzi, Georg Chriſtof Wagenſeil. Mh. 4°. S. 184.
110. 1762. Karfreitag. Giefte, Oratorium. Verazi, Sales. Mh. 4°. S. 183.
111. 1763. Nov. 4. Sofonisba. Verazi, Traetta. Mh. 8°. S. 154. (Dabei die Ballets Telemach und Ceyx und Alcyone. S. 161.)
112. 1764. Nov. 4. Ifigenia in Tauride. Verazi, Majo. Mh. 8°. S. 135.
113. 1766. Karfreitag. Il giudizio di Salomone. Oratorium, Holzbauer. Mh. 4°. S. 183.
114. 1766. Nov. 4. Alessandro. Metaſtaſio, Majo. Mh. 8° (auch dtſch. u. frz.) S. 135 ff. Mit den Ballets: (Die Hochzeit des Dſchengiskhan und der Canzade und Mars und Venus. S. 162.)
115. 1767. Karfreitag. Gioas rè di Giuda. Joh. Ritſchel. Mh. 4°. S. 186.
116. 1768. Karfreitag. Nabucodonosore, Oratorium. Mh. 8°. S. 186.
117. 1769. Januar. Adriano in Siria. Metaſtaſio, Holzbauer. Mh. 8°. S. 150 u. 158 f.
118. 1769. Karfreitag. I pellegrini al santo sepolcro. Haſſe. Mh. 8°. S. 186.
119. 1769, 1772 u. 1773. L'isola d'amore. Sacchini. Mh. 8°. o. J. S. 151.
120. 1769, 1770 u. 1772. Karneval. L'amante di tutte. [Galuppi]. Mh. 8°. S. 152.
121. 1769. Nov. 4. La buona figliuola. Piccini. Mh. 8° (auch dtſch.) S. 151.
122. 1770. Nov. 4. Catone in Utica. Metaſtaſio, Piccini. Mh. 8°. S. 139 f.
123. 1771. Mai. Il filosofo convinto in amore, Intermezzo. Mh. 8°. o. J. S. 147.
124. 1771. Il filosofo di campagna. Galuppi. Mh. 8°. o. J. S. 149.
125. 1771. Nov. 19. Gli stravaganti. Piccini. Mh. 8° (auch dtſch.). S. 152 f.

126. 1772. Mai. L'amore artigiano. Gasman. Mh. 8°. o. J. S. 155.
127. 1772. Juli. La contadina in corte. Sacchini. Mh. 8°. o. J. S. 155 f.
128. 1772. La foire du village hessoise, Balletpant. Lauchery, Cannabich. Mh. 4°. o. J. (zur Oper cont. in corte). S. 165 f.
129. 1772 (u. 1774). Nov. Temistocle, Metaſtaſio (Verazi), J. Chr. Bach. Mh. 8°. S. 112, 141.
130. 1772. Nov. Ballets exécutès à l'opéra de Temistocle: Roger dans l'isle d'Alcine und Médée et Jason. Lauchery, Joſ. Toeschi u. Cannabich. Mh. 4°. S. 162.
131. 1772. Nov. Le finte gemelle. Piccini. Mh. 8°. o. J. S. 154.
132. 1772. Nov. La fête printannière, Balletpantomime. Lauchery, Joſ. Toeschi. Mh. o. J. 4° (zur Oper finte gemelle) S. 164.
133. 1772. Nov. La fiera di Venezia. Boccherini, Salieri. Mh. 8° o. J. S. 155.
134. 1772. Nov. La mort d'Hercule, Ballet. Lauchery, Verſchiedene. Mh. 4° o. J. (zur Oper fiera di Venezia).
135. 1775. Mai. L'isola d'Alcina. Bertati, Gazzaniga. Mh. 8° o. J. (auch dtſch.) S. 155.
136. 1775. Mai. Il giuoco di picchetto. [Guglielmi?] Mh. 8° o. J. S. 155.
137. 1775. Auguſt. L'assemblea. Guglielmi. Mh. 8°. o. J. S. 155.
138. 1775. Nov. L'incognita perseguitata. Anfoſſi. Mh. 8°. o. J. S. 155.
139. 1774. Januar. L'Endimione. Joh. Chr. Bach. Mh. 8°. o. J. S. 142.
140. 1774. Januar. Achille reconnu par Ulisse, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 4°. o. J. (zu Endimione). S. 165.
141. 1774. Karfr. La Betulia liberata, Orat. Holzbauer. Mh. 8°. S. 186.
142. 1774. Aug. Amor vincitore. Joh. Chr. Bach. Mh. 8°. o. J. S. 142.
143. 1774. Nov. La secchia rapita. Boccherini, Salieri. Mh. 8°. o. J. (auch deutſch). S. 142.
144. 1774. Nov. Les amants protèges par l'amour, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. (zu Secchia rapita). S. 164.
145. 1775. Le rival imaginaire, Ballet. Lauchery, Deller. Mh. 8°. S. 167.
146. 1775. L'embarquement pour Cythère, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 164.
147. 1775. L'amant jardinier, Ballet. Lauchery, Verſchiedene. Mh. 8°. S. 167.
148. 1775. Juni. L'Arcadia conservata. Mh. 8°. o. J. (aufgef. am Apollotempel in Schwetzingen). S. 106 f.
149. 1775. L'amour vainqueur des Amazones, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 163.
150. 1775. Aug. 13. Alceſte, Singſpiel in 5 Akten. Wieland, Schweitzer. Mh. 8°. o. J. S. 277 ff.
151. 1776. Jan. Zemira e Azor. Verazi nach Marmontel, Gretry. Mh. 8°. o. J. S. 156 f.
152. 1776. La festa della Rosa. Verazi n. d. frz., Gretry. Mh. 8°. o. J. S. 156.
153. 1776. Nov. Lucio Silla. Verazi nach de Gamera, Joh. Chriſt. Bach. Mh. 8°. o. J. S. 141.
154. 1776. Nov. Il finto spettro. Verazi, Paeſiello. Mh. 8°. o. J. S. 156.
155. 1776. Les incidents favorables à l'amour, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 167.

156. 1776. Palmerin d'Olive, Ballet. Lauchery, Cannabich. Mh. 8°. S. 163.
[1777. Nov. 1. Meſſias von Händel, vgl. S. 187.]
157. 1777. Nov. Günther von Schwarzburg. Klein, Holzbauer. Mh. 8°. S. 281 ff.

Zur Aufführung beſtimmt aber nicht aufgeführt:
158. 1778. Jan. Roſamunde. Wieland, Schweitzer. Mh. 8°. S. 295 ff.

Beilage 3.

Alphabetiſches Verzeichnis der nachweisbaren Mitglieder der kurfürſtlichen Hofmuſik 1725—1778.

Die folgende Liſte iſt hauptſächlich nach Hofkalendern aufgeſtellt, ſoweit dieſelben beigebracht werden konnten. Der älteſte benützte ſtammt aus dem Jahre 1754; erſt in den vierziger Jahren wurde die jährliche Herausgabe eines Hofkalenders zur Regel. Ferner ſind Perſonalakten und Beſoldungsliſten benutzt. Die den einzelnen Namen beigegebenen Jahreszahlen bezeichnen den Zeitraum, innerhalb deſſen die Betreffenden nachzuweiſen waren. Hierbei iſt zu berückſichtigen, daß die Liſten der Hofkalender zumteil auch Penſionäre der Hofmuſik enthalten, ohne dieſelben als ſolche hervorzuheben.

Mlle. Allegranti, Magdalena, Sängerin, 1771—75. Altensberger, Joh. Math., Fag., 1725—54.

Basconi, Dominicus, Viol., 1745—60. Bayer, Nicolaus, Org., 1765—78. Beck, Joh. Gg. Aloys, Ob., 1725—54. Benedetti, Joſef, Sopraniſt, 1766—71. Bettinardi, Natali, Baſſiſt, 1754—61. Beyernmüller, Anſelm, Ob., 1725. Birckel, Martin, Viol., 1778. Bittner, Joh., „Baſſeteigeiger" 1747—49. Bleckmann, Joh., Ob., 1745—64. Frau Bleckmann-Gabrieli, Roſa, Sängerin, penſ. ſeit Ende der 50er Jahre, 1742—71. Bohrer, Joh. Phil., Viol., ſeit 1759 Bratſchiſt, 1747—76. Bohrer, Kaspar, Br. u. Cbß. (1774/5 auch Tromp.) 1773—78. Borofini, Eleonora, Sängerin, 1725. Brummer, Conrad, Viol. 1760—68. Brunner, Franz Anton, Viol., auch Repetitor, 1747—78. Bullmann, Joh. Reinhard, Viol., 1725.

Cannabich, Chriſtian, 1744 Scholar bei der Hofmuſik, Viol. 1747—58, Konzertmeiſter 1759—78. Cannabich, Martin Friedr., Fl., Ob., 1725—58. Cannabich, Mathias, Fl. (1744 Scholar bei der Hofmuſik), 1757—75. Carnoli, Peter Paul, Tenoriſt, 1756(1752)—78. Caſelli, Vincenz, Altiſt, 1761—70. Coraucci, Joh. Bapt., 1760 penſ., Altiſt, 1747—78. Frau Cramer, Angelique, Sängerin, 1771—75. Cramer, Jacob, Viol., 1747—70. Cramer, Wilh., Viol., 1757—76.

Daniels, Joh. Karl, Ob., 1725. Danner, Chriſtian, Viol., 1770—78. Danner, Joh. Georg., Viol., zugleich muſikal. Exerzitienmeiſter beim Oberſtallmeiſterſtab, 1754—78. Danzi, Franziska, Sängerin, verh. Lebrun, 1772—78. Danzi, Innocenz, Cell., 1754—78. Danzi, Joh. jun., Viol., 1775—78. Dimmler,

Franz Anton, Horn., 1767—78. Dimmler, jun. Joſef, Horn., 1770—78. Dittel, Anton, Horn., 1763—64. Dönninger, Anton, Br. 1723. Dourang, Lauteniſt, 1745. Durnel, Joh. Wilh., Viol. u. Tanzmeiſter, 1747—52. Durnel, Philipp, Viol. u. Tanzmeiſter, 1723. Duſſart, Marianne, Sängerin, 1747—53.

Eberle, Franz Eberhard, Ob., 1771. Eggmann, Chriſtian Chriſtof, Org., 1723—34. Eck, Georg, Horn., 1766—78. Eck, Joh. Friedr., Viol., 1778. Eytner, Cell., 1747—1754, † 1754. Eytner, Anton, Cell., 1762—63.

Falgara, Sigism., Viol., 1778. Filz, Anton, Cell., 1754—1760, † 1760. Findeis, Joh. Nicl., Ob., 1723—43. Finger, Gottfr., Konzertmeiſter, 1717—23. Fiſcher, Franz, Viol., Br., 1723—34. Fiſcher, Joſef, Viol., 1723—34. Fiſcher, Ludwig, Baſſiſt, 1772—78. Fränzl, Ferdinand, Br. u. Obertrompeter, 1747—78. Fränzl, Ignaz, Viol., 1747—73, Konzertmeiſter, 1774—78. Friedel, Friedr., Trompeter, 1763 ff. Friedel, Gerhard, Tromp. 1773/4. Friedel, Jacob, Viol. 1743—1758. Friedel, Johann Franz, Trompeter, 1739, 1774. Friedel, Joſef, Cell. u. Cbß. 1764—78. Friedel, Wilh., Cell., 1743—63. Fürſt, Johannes, Cell., 1747—78.

Gagi, Angelo, Viol., 1743—52. Frau Gagi, Sängerin, 1734—43. Galetti, Philipp, Altiſt, 1745—78, 1767 penſ. Geiger, Joh. Bapt., Viol., 1776—78. Giardini, Joſef, Baſſiſt, 1752—78. Giorgetti, Silvio, Sopraniſt, 1766—78. Götz, Br., 1747—58. Götz, Ferd., Viol., 1737—63. Greber, Jacob, Kapellmeiſter, 1719—23. Grua, Karl Peter, Kapellmeiſter, 1718, 1734—73 († 1773). Grua, Paul, Org., 1723. Grua, Peter, Viol., 1763—78. Grüber, Ignaz, Viol., 1723.

Haffner, Georg, Fl., 1778. Halsegger, Jacob, Cb., 1723—45, † 1745. Hampel, Joh., Klar., 1739—63. Hampel, Paul Joſef, Viol., 1778. Hampel, Thaddäus, Klar., Br., 1764—78. Hartig, Franz Chriſtoph, Tenoriſt, 1774—78. Frau Hartmuthin, Roſa, Sängerin, 1773—78. Haſenreuter, Joh. Leonhard, Horn., 1734. Hein, Chriſtian, Viol., 1723—34. Mlle. Herouz, Magdalena, Sängerin, 1770—76. Herouz, Nicolaus, Viol., 1757—69. Herouz, jun., Viol., 1775—76. Hertel, Joh. Georg, Horn, 1734. Heymann, Gerhard, Viol., auch Trompeter, 1745—58. Hieber, Joh. Wilh., Ob., 1771—78. Hindenlang, Chriſtian, Horn., 1723—32. Holzbauer, Ignaz, Kapellmeiſter, 1732—78, † 1783. Holzbauer, Sebaſtian, Fag. 1734—78, („entwichen" 1770, fehlt 1771). Holzbauer, Swibert, Fag., 1723—34. Höniſch, Georg Anton, Cbß., 1743—53, † 1753.

Knabi, Joh. Franz, Ob., 1723—34. Krebsbach, Johann, Baſſiſt, 1723—32. Krieger, Leopold, Tenoriſt (Canonicus zu St. Peter in Neuburg), 1760—67. Krieger, Franz, Br., 1723.

Lang, Franz, Horn., 1763—78. Lang, Martin, Horn., 1767—78. Laſinsky, Joſef, Sopraniſt, 1723. Lebrun, Alexander, Ob., 1747—70. Lebrun, Ludwig Aug., Ob., 1764—78. Lederer, Joh. Heinr., Fag., 1743—52. Legrand, Touſſaint, Viol., 1762—64. Lena, Mariano, Sopraniſt, ſeit 1764 Direktor der Oper, 1734—78. Lerch, Nicolaus, Fl., Ob., 1723—38. Lerchin, Eliſabeth, Sängerin, 1734. Lutz, Franz Anton, Baſſiſt, 1734—1777.

Marconi, Aloys (Ludwig), Cbß., 1769—78. Marderer, Cell., 1743. Marxfelder, Anton, Org., 1743—78. Matuska, Joh., Horn., 1737 Viol., 1743—70. Mayer, Arnold, Viol., 1760—63. Mayer, Joh. Paul, Viol., 1743—60, † 1763. Metzger, Georg, Fl., 1763—78. Meyer, Joh. Kaspar, Ob. 1723. Meyer, Joh. Paul, Baſſiſt, 1723. Mori, Alexander, Sopraniſt, 1723—34. Mucciolo, Vincenz, Altiſt. 1771—76. Muffat, Friedrich, Viol., 1723.

Nolda, Joh., Ob., 1723—54.

Offhuis, Karl, Viol., 1725—68, 1744 als Konzertmeiſter penſioniert. Otto, Daniel, Horn., 1725—54.

Pallandini, Joſef, Cell., 1725. Palmerini, Joh. Bapt., Baſſiſt, 1725. Paſi, Stefan, Altiſt, 1745—76, 1731 penſ. Peroni, Karl, Cell., 1725—52. Peſarini, Enrico, Sopraniſt, 1745—75, 1767 penſ., 1775 †. Poli, Angelo, Altiſt, 1734—69, 1767 penſ.

Quallenberg, Michael, Klar., 1759—78.

Raaff, Anton, Tenoriſt, 1770—78. Ramm, Friedr., Ob., 1739—78. Reßler, Joſef, Cell. u. Cbß., 1739—68, † 1768. Reuter, Bertram, Baſſiſt, 1725. Reyer, Phil. Ernſt, Cbß., 1725—34. Richter, Franz Xaver, Baſſiſt, 1747—69. Ritſchel, Franz, Org., 1734—63. Ritſchel, Georg Wenzel, Cbß., 1725—52. Ritſchel, Georg, Viol. Cbß. (1757), 1737—78. Ritſchel, Johannes, Viol., 1757—63, 1764—67 Vicekapellmeiſter. Ritter, Friedr. Ludw., Viol., 1773—78. Ritter, Georg Wenzel, Fag., 1764—78. Ritter, Georg, Viol., (Ob. 1757—59), 1757—78. Ritter, Heinr., Fag., 1747—71. Ritter, Jacob, Viol., 1739—63. Romanini, Karl, Chlorbiſt, 1725. Roncaglia, Franz, Sopraniſt, 1772—75.

Santorini, Lorenz, Tenoriſt, 1725—64. Saporoſi, Philipp, Sopraniſt, 1756—78. Sarſelli, Peter, Tenoriſt, 1767 penſ., 1745—78. Frau Sarſelli, Caroline, Sängerin, 1747—52. Sartori, Felix Anton, Viol., 1762—64. Sartori, Georg Ludw., Viol., ſeit 1749 Fl., 1747—78. Sartori, Maria Heinrich, Viol., 1769—75. Schäfer, Joh. Wendelin, Cbß., Fag., 1759—68. Schäfer, Org., 1773—77. Schönge, Gottfried, Viol. ſeit 1775, vorher Trompeter, 1763—78. Mlle. Schöpfer, Franziska, Sängerin 1755—62, (als Mad. Lehnin 1763—64). Schöpfer, Jacob, Tenoriſt, 1743—78. Schneider, Phil. Heinr., Viol., 1725. Schwartz, Anton, Cell., 1770—78. Schwarz, Wilh., Viol., 1747—67. Mlle. Scio, Eleonora, Sängerin, 1723—1764. Sepp, Karl jun., Viol., 1771—78. Sepp, Wilh., Viol., ſeit 1759 Bratſchiſt, 1747—78. Sicardi, Philipp, Altiſt, 1725, 1734. Simon, Ludwig, Cell., 1767—78. Simon, Michael, Viol., 1771—78. Speeth, Valentin, Tromp., 1774/3. Speeth, Nicol., Tromp., 1765 ff. Stamitz, Anton, Viol. (fehlt 1769), 1764—70. Stamitz, Karl, Viol., 1762—70. Stamitz, Joh., Konzertmeiſter, 1743—57. Steidel, Joſef, Fag., 1771—78. Mlle. Straßer, Barbara, Sängerin, verh. Fiſcher, 1772—78. Straßer, Franz, Viol., 1778. Strauß, Sigism., Viol, 1757—75. Stulick, Math. Nic., Viol., 1723. Swoboda, Georg, Horn., 1723—34.

Tauſch, Franz Wilh., Klar., 1770—78. Tauſch, Jakob, Klar., 1765—78. Thoma, Karl Peter, Viol., 1723—52, Toeschi, Alexander, Konzertmeiſter, 1742—58. Toeschi, Johann Baptiſt, Viol. 1755—75, Konzertmeiſter 1774—78. Toeschi, Karl Joſef, Viol. 1752—58, Konzertmeiſter 1739—78. Frau Toeschi, Suſanna, Sängerin, 1760—78. (als Suſanna Mayer 1759). Tonarelli, Lorenz, Sopraniſt, 1753—66. Tuzeck, Joh., Tromp., 1763 ff.

Verneuil, Viol., 1771—75. Vogler, Georg Joſef, 1777, 1778 zweiter Kapellmeiſter.

Weber, Fridolin, Baſſiſt, 1765—78. Weiß, Joh. Jacob, Lauteniſt, 1723. Weiß, Joh. Sigism., Lauteniſt u. Konzertmeiſter, 1723. 1754—32. Frau Wendling, Dorothea, Sängerin, 1752—78. Frau Wendling-Sarſelli, Eliſabeth Auguſta,

Sängerin, 1761—78, (bis 1764 als Mlle. Sarſelli). Wendling, Franz Anton, Viol., 1747—78. Wendling, Karl, Viol., 1766—78. Wendling, Joh. Baptiſt, Fl. 1747—78. Wilderer, Joh. Hugo, Kapellmeiſter, 1697—1723, (1696/97 kurf. Org.) Frau Winklerin, Sängerin, 1734. Winter, Peter, Cbß. 1770—78, ſeit 1775 Viol., (ſpäter Kapellmeiſter in München).

Zardt, Georg, 1758—78. Zinsheim, Math., Tenoriſt, 1723—34. Ziwini, Jakob, Horn, 1745—63. Ziwini, Joſef, Horn, 1747—78. Ziwini, Wenzel, Horn, 1752—69. Zonca, Joh. Bapt., Baſſiſt, 1763—78. Zuccarini, Angelus, Tenoriſt, 1723—34.

Perſonenverzeichnis.

(Enthält nur die Hinweiſe auf diejenigen Seiten, wo man über die Betreffenden nähere Angaben u. ſ. w. findet.)

Addiſon 295. 299
Adelung 252
Allegranti, Magdalena 237
Anfoſſi, Pasquale 153
Anfolon 68
Antoine 249
Antoine, Mad. 273 f.
d'Argental, Marquis 242

Babo, Johann Lambert 266. 273. 275
Bach, Joh. Chriſt. 112. 140 ff. 155. 162. 187. 218. 339
Basconi, Domenico 169. 203. 215. 218
Baſſi, Domenico 146
Baſſi, Giacinta 145
Baumann, Katharina 225
Baumgratz 84. 336
Bayer, Nicolaus 193
Beaumarchais 239
Beck, Heinr. 276
Beckers, Frh. von 242
Beger, Lorenz 34. 42 ff. 327
Behaim, Michel 10. 319
Beil, Joh. Dav. 276
Benda, Franz 219. 312
Benedetti, Giuſeppe 229
Bernardi, Antonio 64. 66
Beſozzi, (Oboiſt) 223
Bibiena, Aleſſandro 74. 79. 84. 102. 106. 177. 182. 336. 341
Bleckmann, Roſa ſiehe Gabrieli, Roſa.
Boccherini 142
Boek, Joh. Mich. 276
Bohrer, Anton 219
Bohrer, Franz 219
Bohrer, Joh. Philipp 219
Bohrer, Kaspar 219
Bohrer, Max 219
Bohrer, Peter 219
Boroſini, Eleonora 27
Boudet, Marianne 226
Bouqueton 161. 248
Brandes, Minna 298
Brant, Jobſt von 14. 19
Brenner, Friedrich 261
Brochard, Magdalena 221
Brown, Robert 27
Brunnian, Joh. Joſeph 261
Brunner 203
Burney, Charles 149. 153. 163. 204. 206. 210. 213. 229. 237. 238

Cannabich, Chriſtian 139 ff. 202. 206 f. 210 ff. 213. 218. 219. 222. 303 ff. 343
Cannabich, Karl 214
Cannabich, Mathias 211. 222

Cannabich, Martin Friedrich 80 f. 222
Cannabich, Roſe 305
Carnoli, Pietro Paolo 231
Caſelli, Vincenzo 229
Caux, de Cappeval 241
Cavaletti, Carlo 145
Chabannes, Rochon de 249. 275
Chauſſée, Nivelle de la 275
Chelleri, Fortunato 181. 336
Colba, Wolf Ernſt 22
Colini, Cosmo 101. 240. 242. 248
Colla, Giuſeppe 134
Collé 251. 263
Conti, Ignaz 183
Coraucci, Giov. Batt. 229
Corcel 64
Corelli 70
Corneille 247
Cramer, Franz 218
Cramer, Jakob 217 f.
Cramer, Johann 218
Cramer, Joh. Bapt. 218
Cramer, Wilhelm 218
Croix, Adrian de la 33
Cronegk 261
Czarth ſiehe Zardt.

Dalberg, Franz von 199
Dalberg, Johann von 16 f.
Dalberg, Wolfg. Heribert 100. 252 f. 256. 266 f. 274 ff. 313 ff.
Danner, Chriſtian 203. 220
Danner, Joh. Georg 220
Danzi, Franz 191. 221. 223. 226
Danzi-Lebrun, Franziska 153. 202. 221. 223. 237 f. 285
Danzi, Innocenz 202. 220 ff.
Danzi, Johann 215
Danzi, Margaretha 221
Deller, Florian 167. 215
De Jean 312
Denesle 247
Desbillons, Franz Joſeph Teraſſe 243
Dimmler, Anton 225
Dimmler, Franz Anton 225
Dimmler, Gerhard 218
Dimmler, Joſeph 225
Dröttlin, Johann 22. 325
Duruel, Joh. Wilh. 159. 216
Duſſart, Marianne 237

Eberſtein, von 199. 245
Eck, Franz 220
Eck, Georg 202. 219
Eck, Joh. Friedrich 220
Eckert (Sprachmeiſter) 225
Eckhoff 266 ff.
Egel, Auguſt 178
Elliot, von 244
Einberger, J. 191
Engelmann, Chriſtian 21 f. 324
Epp, Friedrich 233
Eytner 221

Fabri, Antonio 64
Fabricius (Hofprediger) 29. 331
Fegeio, Poliſſeno 149 f.
Felici 121
Filidoro 59
Filz, Anton 221
Finger, Gottfried 74 f. 78 f.
Fiſcher, Joſeph 234
Fiſcher, Joſepha 234
Fiſcher, Louiſe 234
Fiſcher, Ludwig 197. 230. 233 f. 342
Fiſcher, Thereſe 234
Fiſcher, (Oboiſt) 223
Fladt, Anton 224
Floris, Paul de 82. 159
Fordice, Lord 213
Forſter, Georg 15 f.
Foſſeuſe, Marquis de 84 f.
Frank, Pater 271
Fränzl, Ferdinand 216 f.
Fränzl, Ignaz 171. 202. 216 f. 313 f.
Fréron 243
Friedel, Friedrich 219
Friedel, Gerhard 219
Friedel, Jakob 219
Friedel, Joh. Franz 219
Friedel, Joſeph 219
Friedel, Wilhelm 219
Förſter, Johann, Gottl. 260
Fürſt, Johannes 221
Fürſt, Mlle. 298
Fuchs, (Bibliothekar) 27
Fux, Joh. Joſ. 122. 339

Gabrieli-Bleckmann, Roſa 90. 202. 235
Gagi, Angelo 80. 215
Gagi, Mad. 80
Galetti, Filippo 203. 229
Galuppi, Baldaſſare 114. 118. 149 f. 152. 230
Gamera, de 141
Gardel 89. 159
Garzia, Fr. X. 150
Gasmann, Florian 153
Gaſparino, Francesco 66
Gaß, Michael 18
Gazzaniga, Giuſ. 153
Geiger, Joh. Bapt. 217
Gemmingen, Otto von 256. 275. 316
Ghelen, Joh. Leop. von 88
Giardini, Giuſeppe 202. 234
Giorgetti, Silvio 202. 229
Giriſh, John Michel 27. 327
Gluck, Chr. W. v. 150. 316 ff.
Goethe, Joh. Wolfg. v. 254 ff. 265. 278. 296
Götz, Joh. Mich. 152. 285
Graun, K. H. 185
Greber, Jakob 75. 78
Gretry, A. E. M. 136 f. 229. 258
Großmann, Friedr. 271
Grua, Franz Paul 80. 203
Grua, Karl Peter 80. 88. 102. 108. 181. 183 f. 202. 335
Grua, Peter 203. 213
Gruber 69
Gryphius, Andreas 27
Guarini, G. B. 26
Guglielmi 155

Häfelin 252
Händel, Georg 187 f.
Hampel, Johannes 224
Hampel, Thaddäus 224
d'Harold 244
Hartig, Franz 233. 302
Haſſe, Joh. Adolf 116. 129. 181. 184 ff. 190
Hausleib, Lorenz 22 f. 325
Haydn, Joſeph 207
Heinichen, Johann David 74
Heinſe 99 f. 124. 227. 236
Hennius, Ägidius 47 f.
Herter 273
Herour, Magdalena 237
Herour, Nicolaus 216
Heymann 170
Hiller, Joh. Adam 277
Hindenlang, Chriſtian 204
Holzbauer, Ignaz 80. 121 ff. 135. 138 f. 143. 148. 135. 170. 181. 184 ff. 201 f. 207. 237. 248. 259. 269. 281. 283 ff. 305. 313 f. 317 f. 338. 334. 356 ff.
Holzbauer, Roſalie 123. 125. 235
Holzbauer, Sebaſtian 225
Holzbauer, Swibertus 225
Hompeſch, Franz Karl von 262 ff. 283. 295. 301. 351.
Huck, Anton 265. 274

Jacobi, Fried. Heinr. 253. 255. 296. 301
Janeſchky, Chriſtian 28. 329
Janſon, Chriſtian 15. 321
Iffland 96. 250. 252. 276
Igen, Hans 22
d'Inzeo, Aleſſandro 170
Jomelli, Nicolo 116 ff. 121. 131. 134. 212. 230
Jonſon, Ben 27
Jung-Stilling 252

Karſchin, Anna Louiſe 252
Keck, Alexander 197
Keller, Johann Andreas 31 f.
Keyßler 228
Klein, Anton von 96. 101 f. 251 ff. 258 f. 281 ff. 317. 336
Klopſtock, F. G. 213. 252 ff.
Knöfel, Johann 20
Kobell, (Maler) 254
König, Eva 253
Kraft, Georg 39 f. 64. 67. 69
Kraus, Johann Ulrich 41
Kreutzer, Rudolf 211. 219
Kurz, Felix von 262. 352

Lang, Franz 225 f.
Lang, Franz Xaver 226
Lang, Joſefine 226

Lang, Katharina 223
Lang, Margaretha 226
Lang, Martin 225 f.
Lang, Theobald 226
La Roche, Sophie 131 f. 252. 296. 300
Lauchery, Etienne 159 ff. 248. 303. 307
La Vaſſy 244
Lebauld, C. E. 249. 342. 330
Lebrun, Alexander 170. 203. 222
Lebrun, Franziska ſiehe Danzi, Franziska.
Lebrun, Ludwig Auguſt 221 ff. 282
Lebrun, Roſine 223
Lebrun, Sophie 223
Le Grand, Touſſaint 159. 216
Lemlin, Lorenz 13 f.
Lena, Mariano 80. 200. 202. 229. 346
Le Noble 247
Leodegarius 12 f. 321
Leodius, Hubertus Thomas 16
Leonhard, Friedrich 294
Lerchin, Eliſabeth 80
Leſſing, Gotth. Ephr. 192. 252 f. 255 f. 266 ff. 270 ff. 298
Lindpaintner, P. J. v. 116
Lipowsky 216. 218. 224. 236
Lorenz, Gottlieb Friedrich 269 f. 273
Lucä, Friedrich 30 f.
Lully, G. B. 56

Maillot de la Treille, Nicolaus 243
Majo, Giov. Franzesco 133 ff.
Marchand, Theobald 136. 168. 205. 221. 233. 258. 265 f. 273 f. 332
Marche, Louis de la 33
Mareth, de la 244
Martini, Padre 190
Marxfelder, Anton 193
Maſſijs, Quentin 62 f.
Mayer (Hofgerichtsrat) 275
Megel, Daniel 17
Meſſa, Cav. 74
Metaſtaſio 80. 108 ff. 126 ff. 133. 138 f. 173. 184. 186. 259. 282
Meyerbeer, Giacomo 189. 191
Minati, Niccolo 49 f. 52. 332
Molière 247. 261
Molk, Joh. Friedrich 246. 260
Moralt, Joh. Bapt. 217
Moratelli, Sebaſtiano 49. 57 ff.
Mori, Alexander 69. 204
Morret, Hans 22
Mozart, Leopold 304 ff.
Mozart, Wolfg. Amad. 114. 141. 147. 176. 186 f. 189. 195 f. 205 f. 209. 211. 216. 222. 224. 230. 252 f. 256 f. 266. 280. 283. 296 f. 304
Mucciolo, Vincenzo 229
Müller, Friedrich 252. 254. 256 f. 267 f. 271
Müller, J. H. F. 85. 268 ff.

Nicolai, Fr. 208. 343
Noverre, Jean George 163. 215

Oberndorff, von, Miniſter 271. 341
Ochſenkhün, Sebaſtian 19
Offhuis, Carl 81. 213
Othmayr, Kaspar 14 f. 19

Paeſiello, Giov. 136
Pagnozzi, Joſeph Maria von 200. 245
Pallavicino, Giovanni Domenico 66
Pallavicini, Stephano 69
Paſt, Stefano 203. 229
Pasquini, Claudio 88. 183
Pelletier 32. 44
Pereni 145
Pergoleſe, G. B. 144 f.
Peri 35
Peroni, Carl 220
Peſarini, Enrico 229
Picard, Colin 64. 67
Piccini, Nicolo 139. 147. 151. 152. 154 f. 164
Pigage, Nicolaus von 103 f. 240
Piris, Friedr. Wilh. 217
Pizzi 184
Pöllnitz, von 55. 72
Porſch, Arnold Heinrich 261
Porta, Ludovicus 32 f. 331
Portia, Nicolaus von 200. 269. 273

Quaglio, Johann Maria 173
Quaglio, Joſeph 175
Quaglio, Julius 175

Quaglio, Lorenzo 164. 173 ff. 177. 201. 266. 340
Quaglio, Martin 174
Quallenberg, Michael 224. 346

Raaff, Anton 112. 139. 141. 202. 230 ff. 291. 311. 346 f.
Racine 247
Ramm, Friedrich 206. 222. 224. 287. 307 f.
Rapparini, Giorgio Maria 57 ff. 64 f. 69. 74 f.
Recordia, Rutgerus Eugenius von 80
Reguard 247
Reuchlin, Johann 16 f. 321 ff.
Reumann, Joh. Ephraim 196
Rey 248
Ricci, Torquato 69
Richter, Franz Xaver 181. 183. 234. 347
Rinuccini 33
Risbeck, Kaspar 99
Ritschel, Franz 216
Ritschel, Georg 216
Ritschel, Georg Wenzel 216
Ritschel, Johann 181. 186. 203. 216
Ritter, Friedrich Ludwig 225
Ritter, Georg 225
Ritter, Georg Wenzel 224 f.
Ritter, Heinrich 224
Ritter, Jakob 225
Ritter, Karl 225
Ritter, Peter 135. 191. 226
Roccaforte, Gaetano 118
Rodier 60
Roncaglia, Franzesco 229

Sacchini, Antonio 114. 131. 153 f. 239
Sales, Pompeo 181. 185
Salieri, Antonio 142. 155. 164. 238
Santorini, Lorenzo 76. 80 f. 90. 183. 202. 204. 231
Saparoſi, Filippo 229
Sarſelli, Carolina 237
Sarſelli, Eliſab. Aug. ſiehe Wendling Eliſabeth Auguſte
Sarſelli, Pietro 202. 231. 237
Sarti 150
Savioli, Louis Aurèle von 200. 306 f. 343
Scarlatti, Aleſſandro 36
Sceau, Joſeph Anton von 200. 3 0. 313 ff. 334 f.
Schadäus, Abraham 20
Scheefer, Joſefa 294
Scheibe, Joh. Ad. 228
Schenck, Johann 69
Schenk, Stefan 118. 174. 177
Schiller, Friedr. von 252. 255. 294. 318
Schlick, Arnold 11 f.
Schmid, Thomas 18
Schöpfer, Franziska 237
Schorus, Anton 18
Schreiber (Org.) 32
Schubart, Chriſtian Friedr. Daniel 54. 100. 105 f. 107. 124. 133. 187. 193 ff. 206. 209 ff. 220. 222 ff. 227 f. 231 f. 233 f. 238 ff. 250. 254 ff. 258. 265. 267. 280 f. 283
Schuch, Franz 261
Schwan, Ch. F. 156. 193. 201. 231 f. 257 f. 263. 267. 270 f. 273
Schwarz, Anton 221
Schwarz J. Chr. 241
Schweinichen, Hans von 19 f.
Schweitzer, Anton 139. 143. 197. 236. 259. 272 ff. 293 ff. 316 ff. 353
Scio, Eleonora 77. 80
Scio, Sebaſtianus 82. 89. 159
Sebaſtiani 136. 262 ff. 332
Secchi, (Oboiſt) 223
Seedorf, Franz 96
Sepp 221
Serrarius, (Hofkammerrat) 307
Seyler, Abel 205. 271 f. 274 f. 276. 352
Shakespeare, William 275
Sillani, Gervaſio 146
Simon, Ludwig 221
Spencer, John 27
Spohr 220
Stadler 311
Stamitz, Anton 211
Stamitz, Franziska 225
Stamitz, Joh. Karl 80. 207. 209 f. 219. 225
Stamitz, Karl 210. 218
Stechau, Franz Wolfgang von 77
Stengel, Joh. Georg von 252

Stengel, Stefan von 179. 251 ff. 267 271. 314. 351
Stolberg 255
Straßer, Anton 237
Straßer, Barbara 234. 237. 302
Streicher, Andreas 223
Stricker, Auguſt 74 f.
Sulzer 139. 185
Suſt, Johannes 11. 320

Taſſoni, Aleſſandro 142
Tauſch, Franz 224
Tauſch, Jakob 224
Tauſch, Joſeph 224
Tilly, Johann 262
Toesca della Caſtellamonte, Karl Theodor 213
Toeschi, Aleſſandro 89. 159 ff. 214
Toeschi, Johann Baptiſt 171. 213 ff.
Toeschi, Karl Joſeph 162. 164. 207. 210. 213 ff.
Toeschi, Suſanna 213. 237
Tonarelli, Lorenzo 202. 229
Toscani 274. 298
Traetta, Tom. 134. 161
Traitteur, Theod. v. 336

Valotti, Padre 190
Verazi, Mattia 117. 128. 131 f. 134. 141. 156. 184 f. 202. 233
Verazi, J. P. 131. 191
Vermale, de 115
Verneuil 216
Verſchaffelt 255
Vieregg, Matthäus von 199. 243
Vogler, Georg Joſeph 140. 188 ff. 221. 258. 275. 313 f. 316. 343
Voltaire 240 ff. 247 f. 261. 330

Wagenſeil, Georg Chriſtoph 181. 184.
Wagner, Richard 318
Weber, Aloyſia 206. 238. 307 ff.
Weber, Bernhard Anſelm 190
Weber, Conſtanze 308. 310
Weber, Franz Anton 308
Weber, Fridolin 198. 202. 235. 307 ff.
Weber, Joſefa 308
Weber, Karl Maria von 189. 191. 193. 198. 235. 308
Weber, Sophie 308
Weiß, Johann Jacob 80
Weiß, Johann Sigismund 80. 204
Weiße, Chr. Fr. 154
Wendling, Auguſta 236
Wendling, Dorothea 118. 133. 202. 222. 225. 235 f. 237
Wendling, Eliſabeth Auguſte 236 f.
Wendling, Franz Anton 203. 222. 237.
Wendling, Joh. Baptiſt 202. 206. 222. 304. 307 f.
Wieland, Chr. W. 197. 236. 254. 236. 259. 273. 275. 277 ff. 293 ff. 353
Wilderer, Hugo 64. 67 ff. 77 f. 182. 334
Winklerin 80
Winter, Peter 189. 191. 220. 313

Zacharia, J. Fr. W. 251
Zardt, Georg 219
Zierler, Stefan 14 f. 19
Zonca, Giov. Battiſta 202. 234
Zonca, Giuſeppe 234
Zuccarini, Franz 225. 273 f.
Zuccarini, Karl 113. 183.

nt 1795)

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

AUG 15 1938